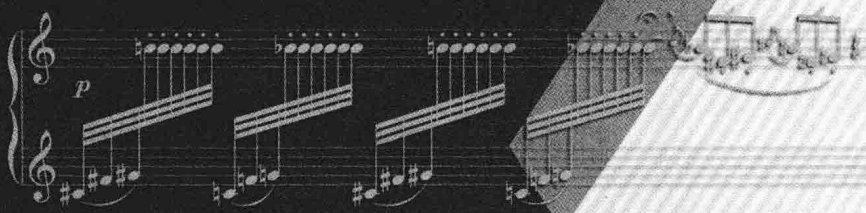
中国五声性调式和声写作教程

樊祖荫/著

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

中国五声性调式和声写作教程



樊祖荫/著

人民音乐出版社·北京

ZHŌNGGUÓ WŬSHĒNGXÌNG
DIÀOSHÌ HÉSHĒNG XIĚZUÒ JIÀOCHÉNG

图书在版编目（CIP）数据

中国五声性调式和声写作教程／樊祖荫著．— 北京：人民音乐出版社，2013. 4
ISBN 978-7-103-04572-5

Ⅰ. ①中…　Ⅱ. ①樊…　Ⅲ. ①五声调式-和声-音乐创作-中国-教材　Ⅳ. ①J614.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 271245 号

责任编辑：徐　德
责任校对：张　琛

人民音乐出版社出版发行
（北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号　邮政编码：100010）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail：rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京金吉士印刷责任有限公司印刷
787×1092 毫米　特 16 开　15.5 印张
2013 年 4 月北京第 1 版　2013 年 4 月北京第 1 次印刷
印数：1-3,000 册　定价：48.00 元
版权所有　翻版必究
凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：（010）58110591
网上售书电话：（010）58110650 或（010）58110654
如有缺页、倒装等质量问题，请与出版部联系调换。电话：（010）58110533

前　言

调式是一切有调性音乐的基础，因此，建立在一定调式基础之上的和声，也必定呈现出其调式所固有的特性和风格。世界各地的自然调式，并不是由哪一个个人所创造的，而是由不同的民族在其长时期的历史发展进程中，随着整个民族音乐文化的形成而形成，它是民族音乐文化中一个凝结着民族审美结晶并带有标识意义的重要组成部分。不同民族在音乐上所采用的调式，既有各自鲜明的特性，又存在着某些共性，因而音乐理论家们可以根据其特征以及共性的多寡，将人类音乐中纷繁的调式现象予以分类，划分出不同的体系与类型。

中国有着悠久的历史、辽阔的疆域与众多的民族。在现有的56个民族中，根据各民族的音乐呈现出来的调式特征来看，大致上分属于三个不同的音乐体系，即：中国音乐体系，其调式特征为无半音的五声调式及以五声为骨干音的七声调式，可通称之为五声性调式；欧洲音乐体系，其调式特征为以有半音的四音音列为基础的自然七声调式；波斯—阿拉伯音乐体系，其调式特征为由不同的二度音程（由于把一个全音分为四个等分，因而二度音程有小、中、大、增四种）构成的四音音列为基础的七声调式。其中，采用欧洲音乐体系的民族，主要有哈萨克、柯尔克孜、俄罗斯与塔塔尔四个民族；采用波斯—阿拉伯音乐体系的民族，主要有维吾尔、塔吉克与乌孜别克三个民族；而采用中国音乐体系的，则有汉族和除了俄罗斯族以外的其他54个兄弟民族（有些采用欧洲音乐体系或波斯—阿拉伯音乐体系的民族，也同时兼用中国音乐体系）。[①]由此可见，五声性调式被中国绝大多数民族所采用，具有普遍性的意义。本教程所阐述的，即是以五声性调式为基础的和声问题。

中国专业的多声部音乐创作始于20世纪20年代初。中国作曲家从事中国音乐创作过程中，由于受到母语音乐的影响，在旋律的写作上往往会采用五声性音调。而在中国的传统音乐中，虽然存在着一些多声部音乐的组合方式与和声因素，但并不

① 参见王耀华、杜亚雄编著：《中国传统音乐概论》，福建教育出版社，1999年，第165-168页。

构成完整的体系，更由于长时期内无人去总结其规律，因而多数作曲家对此无甚了解。于是，在多声部音乐的创作中所运用的和声，大多是自己所学习过并掌握了的欧洲大小调体系三度结构的和声方法。但是，由于二者的调式基础不同，故而在旋律与和声之间，必定会在某些方面出现风格上的矛盾。为了克服这些矛盾，使得音乐的整体风格能够统一与协调，作曲家们通过创作实践，努力探索、拓展使旋律与和声风格相协调发展的各种途径和方法；和声理论家们则在此基础上予以总结，并从不同的角度做了深入的开拓性的研究。这种探索与研究，从 20 世纪 20 年代初开始至今，一直在持续不断地进行着，从中积累了十分丰富的经验。对中国五声性调式及其和声的研究，大致可归纳为下列三个层面。

一、调式研究

对五声性调式特性的充分了解，是构筑其和声的前提。因此，和声理论家们大多首先着手的即是对调式本身的研究。[①]所研究的内容，包括调式的类型与名称、调式的内部结构、五声性旋律的音调与旋法特点、调式的功能特性、五声性调式的同音列与同主音调式、调式的交替与转调等。

二、寻求和声与五声性旋律风格相协调的方法

如前所述，和声民族风格问题的提出，首先是因为作曲家们在音乐创作中运用三度结构的和声时与五声性旋律在风格上所产生的矛盾。为克服这些矛盾所采取的各种方法，归结起来不外乎以下两类：

其一，对于三度结构和声的运用予以适当调整和改造。[②]比如：

对于和弦的选择与运用，多用五正音为根音的和弦，慎用以“小三度间音”为根音的和弦；有时还形成临时性的五声式和弦结构等。

---

① 参见王震亚：《五声音阶及其和声》（上海文光书店，1949年）；黎英海：《汉族调式及其和声》（上海文艺出版社，1959年）；赵宋光：《论五度相生调式体系》（上海文艺出版社，1964年）等。

② 参见赵元任：《中国派和声的几个小试验》（《赵元任音乐论文集》，中国文联出版公司，1994年）；江定仙：《和声运用上的民族风格问题》（载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年）；黎英海：《汉族调式及其和声》（上海文艺出版社，1959年）；吴式锴：《中国民族调式和声问题初步探讨》（《音乐研究》1960年第1期）；张肖虎：《五声性调式及其和声手法》（人民音乐出版社，1987年）；刘学严：《中国五声性调式和声及风格手法》（时代文艺出版社，1995年）等。

在声部进行上，注意不脱离五声性音调特点，将小三度进行视为级进，并谨慎处理“小三度间音”等。

在和声进行上，强调运用调式和声的方法，求得和声进行的多样化，避免过于“欧化”的大小调进行模式等。

其二，在和声结构方面，探索和弦的组成音与五声旋律音调更为协调的方法。

早在20世纪30–40年代，为使和弦的组成音与五声旋律音调更为协调，在某些作曲家的音乐创作中即已探索运用非三度结构的和声方法，包括四五度结构、二度结构以及纵合性结构的和弦；[①]理论家们也在40年代末和70年代相继提出了非三度结构的和声方法，其中包括在五声音阶中“隔一阶取一音”组成和弦的方法与“五声纵合性结构”的和声方法等。[②]

三、探索和声手法的扩展途径

中国的作曲家和理论家在探索构筑五声性调式和声的过程中，除了寻求和声与五声性旋律音调的风格相协调之外，也同时在探索和声手法的扩展途径。[③]这种探索既根据内容表现的需要，追求和声音响的丰富性，扩张调性范围，增强和声的力度或色彩，又以不脱离五声性特点为前提；和声手法的扩展，既借鉴、吸收近现代音乐的和声技法，又充分发挥、利用五声性调式以及民间多声部音乐等中国传统音乐的

---

① 参见老志诚的《牧童之乐》、江文也的《生蕃歌曲四首》、瞿维的《花鼓》、马思聪的《中国民歌新唱》等作品。

② 参见王震亚：《五声音阶及其和声》（上海文光书店，1949年）；桑桐：《五声纵合性和声结构探讨》（载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年）。

③ 参见黎英海：《民族五声性调式的同音列、同主音调式》，谢功成、马国华：《论同宫场》，杨余燕：《丁善德的和声风格与手法》（以上三篇载湖北艺术学院编《和声学学术报告会论文汇编》，1979年，内部刊物）；许勇三：《巴托克的成功之路及对我们的启示》，马国华：《民间曲调与现代和声结合的巴托克风格》（以上两篇载《音乐论丛》第七辑，人民音乐出版社，1986年）；黄虎威：《转调法》（人民音乐出版社，1983年）；苏夏：《和声民族化的历史与现状》（《音乐研究》1981年第1期）；汪成用：《近现代和声思维发展概论》（《音乐艺术》1982年增刊）；童忠良：《近代和声的功能网》（人民音乐出版社，1984年）；桑桐：《多调性处理手法简介》（《音乐艺术》1982年第1期）；李一贤：《概论五声性纵向复合结构》（《音乐探索》1984年第3期）；樊祖荫：《近现代和声中的平行进行》（《音乐研究》1985年第2期）；杨通八：《论和声的广义功能》（《音乐研究》1985年第2期）、《调式半音体系与和声的现代民族风格》（《中国音乐学》1986年第3期）；王安国：《我国当代音乐作品的和声创新问题》（《中央音乐学院学报》1985年第2—3期）；王震亚：《十二音序列》（《音乐研究》1986年第4期）；郑英烈：《十二音技法在中国作品中的运用》（《音乐研究》1986年第1期）等。

自身资源。具体的方法大致涉及以下五个方面：

1. 变和弦的运用
2. 调性的扩张
3. 复合结构的和声方法
4. 线性结构的和声方法
5. 与十二音技法的结合

本教程广泛吸收了作曲家们在音乐创作中运用和声的经验与理论家们对五声性调式和声的研究成果，其中还摘录了部分著作中的观点、谱例及习题，如黎英海的《汉族调式及其和声》与《多声部音乐写作教程》、桑桐的《五声纵合性和声结构探讨》与《和声学教程》、刘学严的《中国五声性调式和声及风格手法》、黄虎威的《转调法》、王安国的《我国当代音乐作品的和声创新问题》、郑英烈的《十二音技法在中国作品中的运用》等。章节的安排与内容的叙述，则是在作者的专著《中国五声性调式和声的理论与方法》（上海音乐出版社，2003 年）的基础上予以补充和调整构成的。教程由十六章组成，包含了如下内容：第一、二章是对调式性质的分析，包括五声性调式的基本特征与功能特性；第三至第九章是不同和弦结构的和声方法，包括三度结构、纵合性结构、四五度结构与二度结构的和声方法；第十至第十三章是五声性调式的转调、变和弦的运用与调性扩张方法；第十四与第十五章分别是复合结构与线性结构的和声方法；最后一章是五声性调式与十二音技法相结合的方法。

本教程适用于音乐院校作曲与作曲技术理论专业的本科生、硕士生与博士生，他们在修毕传统大小调和声之后即可进入此课程的学习；同时也可作为其他音乐专业研究生和博士生的选修课，作业相应地可改为以和声分析与对思考题的课堂讨论为主。

教学进度与教学课时的安排，则可根据不同专业的需要与学生的实际水平灵活掌握，建议在一个学年或一个学期内完成，作业量也可适当增减。

本教程的部分内容曾由作者在中国音乐学院作曲系及到各地音乐院校的讲学中讲述过，得到了师生们的肯定和鼓励，也听取了不少有益的建议，在此谨向大家表示衷心的感谢！限于本人的水平，其中肯定会存在不少问题，希望得到专家和读者们的批评指正，以使其不断完善。

樊祖荫

2012年3月15日于

北京丝竹园

目　　录

第一章　五声性调式的基本特征……1
　第一节　五声调式……1
　第二节　五声性七声调式……10
　练习一……14

第二章　和声功能与和弦标记……15
　第一节　和声功能……15
　第二节　和弦标记……21
　练习二……22

第三章　五声性调式与三度结构的和声……24
　第一节　和弦结构……24
　第二节　声部进行……31
　练习三……39

第四章　三度结构的和声方法（一）……40
　第一节　单一调式性写作方法……40
　第二节　交替功能写作方法……50
　练习四……55

第五章　三度结构的和声方法（二）……58
　第一节　同宫系统复合调式的和声写作方法……58
　第二节　同音列的同主音调式和声写作方法……64
　练习五……68

第六章　五声纵合性结构的和声方法…… 70
第一节　和弦结构…… 70
第二节　和声进行…… 75
练习六…… 83

第七章　其他纵合性结构的和声方法…… 85
第一节　特性调式纵合性结构…… 85
第二节　旋律与和声同步的纵合性结构…… 88
练习七…… 93

第八章　四五度结构的和声方法…… 94
第一节　四五度结构音程的写法…… 94
第二节　四五度结构和弦的写法…… 97
练习八…… 102

第九章　二度结构的和声方法…… 103
第一节　二度结构音程的写法…… 103
第二节　二度结构和弦的写法…… 105
练习九…… 115

第十章　五声性调式的调关系及旋律的转调…… 117
第一节　五声性调式的调关系…… 117
第二节　五声性旋律的转调…… 119
练习十…… 125

第十一章　五声性调式转调的和声处理…… 128
第一节　通过共同和弦的转调…… 128
第二节　通过共同音的转调…… 136
第三节　通过移调模进的转调…… 141
练习十一…… 143

第十二章　变和弦与五声性调式和声的调性扩张方法 …… 147
第一节　变和弦的种类 …… 147
第二节　五声性调式和声中的调性扩张方法 …… 155
练习十二 …… 170

第十三章　复合和弦 …… 177
第一节　不同级数和弦的复合 …… 177
第二节　不同结构和弦的复合 …… 181
练习十三 …… 184

第十四章　多调性 …… 187
第一节　近关系多调性 …… 188
第二节　较远关系多调性 …… 190
第三节　同主音多调性 …… 193
第四节　远关系多调性 …… 195
练习十四 …… 202

第十五章　线性结构的和声方法 …… 205
第一节　同向的线性运动 …… 205
第二节　反向的线性运动 …… 210
第三节　斜向的线性运动 …… 215
练习十五 …… 219

第十六章　五声性调式与十二音技法的结合 …… 222
第一节　五声性十二音序列的构成方法 …… 222
第二节　“五声性”与“十二音”纵向结合的方法 …… 231
练习十六 …… 235

第一章　五声性调式的基本特征

中国各民族的音乐所采用的调式是多种多样的。其中，无半音的五声调式与以五声为骨干音的七声调式运用最为普遍，音乐学术界通称之为五声性调式。

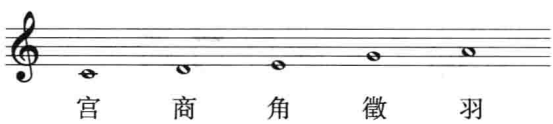
第一节　五声调式

无半音的五声音阶，在世界各地多有分布。中国的五声调式不仅产生很早，而且在史书中多有记载。远在春秋时期的《管子·地员篇》中，即已记载用“三分损益法”求五音的律学理论及对五音的命名。五声调式中的五音是从宫音开始，以连续的五度相生来求得的。五音的次序为宫—徵（读音 zhǐ）—商—羽—角（读音 jué）：

例 1–1

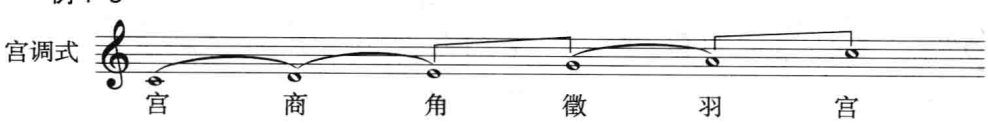
将它们按高低顺序排列起来，即构成五声音阶：

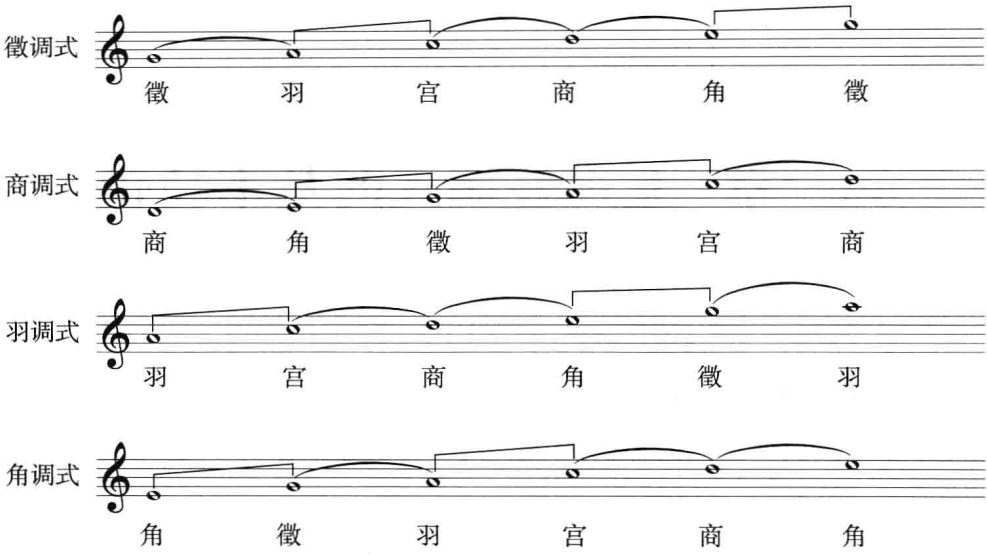
例 1–2



五声音阶中各音之间的关系是固定的，其中角、徵及羽、宫之间相隔三律（小三度），其余相邻的音相隔二律（大二度）。相隔三律的小三度是毗邻的级进关系，不具有跳进意义。音阶中的每个音都可以成为一个调式的主音，这样就可构成五个调式。各调式的名称与主音的阶名相同（例 1–3 中的“⌒”为大二度，“⌐”为小三度）：

例 1–3



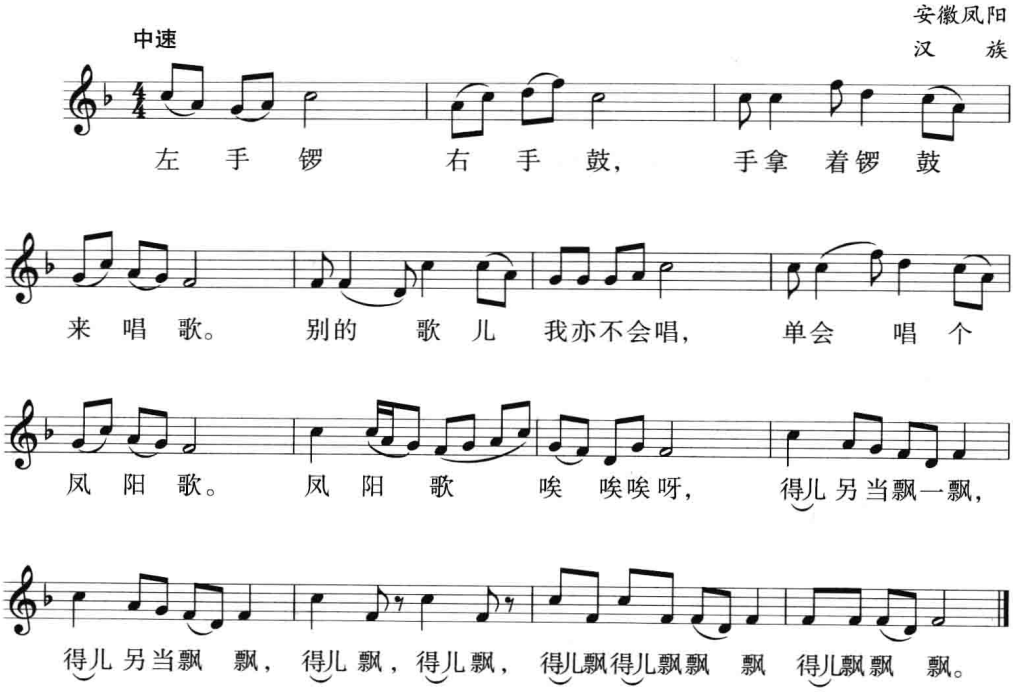


除角调式相对较少之外，各个调式在民间均有广泛运用，只不过在不同的民族和地区有着不同的侧重而已。下面 10 个例子分别选自于 10 个民族的民歌：

例 1–4

凤 阳 花 鼓

安徽凤阳
汉 族

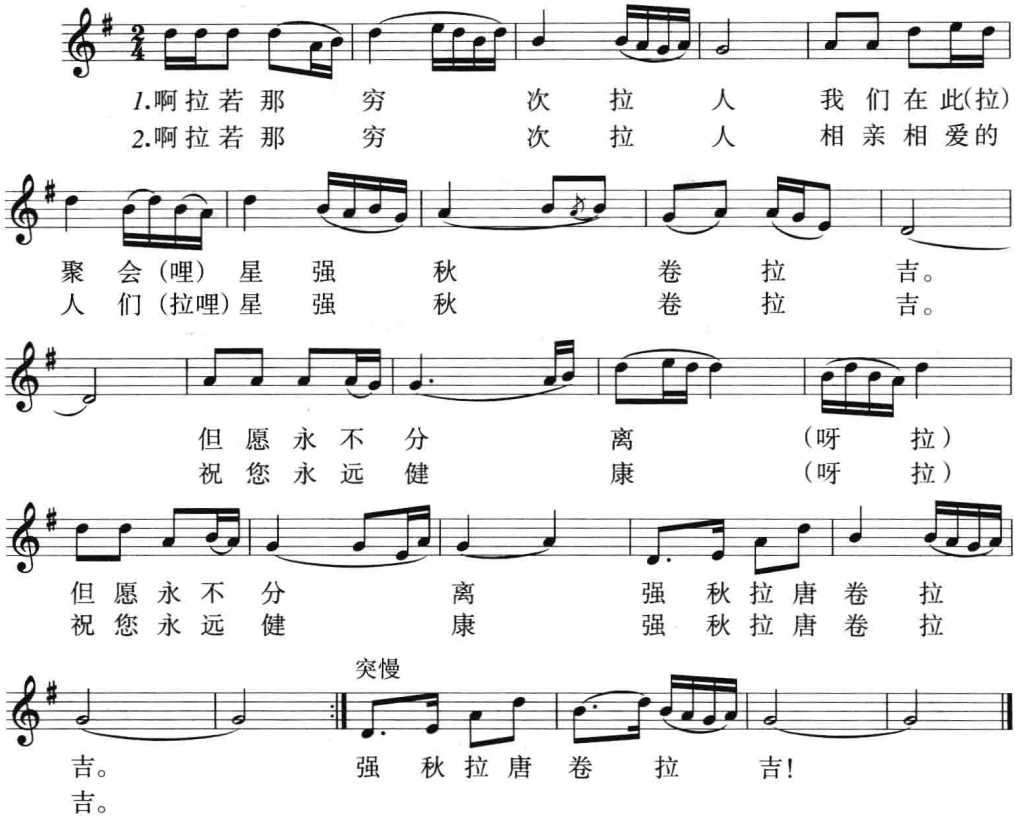


例 1–5

年轻的朋友

西藏日喀则
藏　族

快速

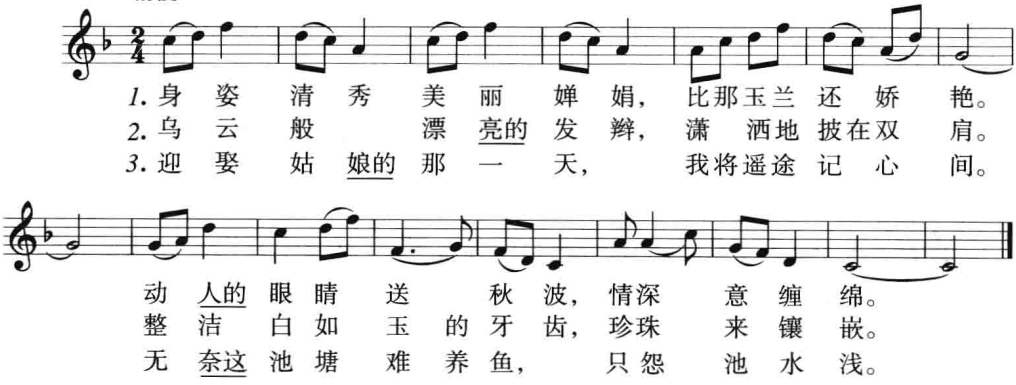


例 1–6

清秀的姑娘

内蒙古察哈尔
蒙　古　族

稍慢



例 1–7

杨　柳　歌

吉林延边
朝鲜族

快速

1. 海兰江两　岸　春暖　花　烂漫，
2. 清澈的甘　露　水　流进了丰　收田，

杨柳千　条　随　风舞　翩　翩。　肥沃的田　野里
流到哪　里　哪　里铺　锦　缎。　插秧的能　手们

秧苗绿　茵茵，　庄稼长　势　好，　人　人笑　开颜。
挑战又　应战，　巧手绣　丰　年，　心　里乐　无边。

例 1–8

黑头发梳成银线

甘肃积石山
保　安　族

中速稍快

1. 一(呀)年　里　三(呀)百　六(呀)十　天，　天(呀)天
2. 我　等(呀)　给(呀)了　二(呀)十　年，　夜(呀)夜

算　(呀就)有(呀)几　个　(哎哟)白天(嘛)　夜　(呀)晚　耶。
盼　(呀就)黑(呀)头　发　(哎哟)梳成(嘛)　银　(呀)线　耶。

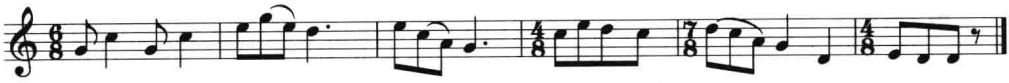
例 1–9

小伙子来看吧

云南贡山
独龙族

快速

我像天上的　月亮　哎　月亮　哎，　我像　那　天上的太　阳　太阳　哎，



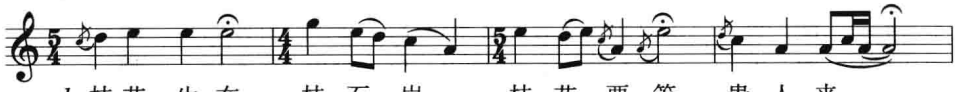
小伙 子(哟) 来看 吧　　来看 吧。　青年人(哟) 来　看 吧　来看吧。

例 1–10

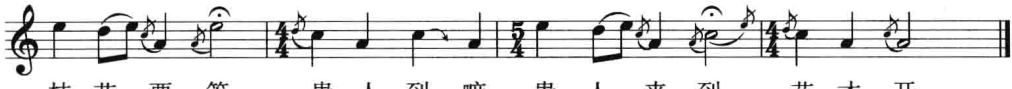
桂花开放贵人来

贵州花溪
布依族

中速



1. 桂花 生在　桂石 岩，　桂花 要等　贵人来。
2. 桂花 好比　我们的心，　贵人 就是　解放军。
3. 毛主席来到　太阳 出，　桂花 向着　太阳开，



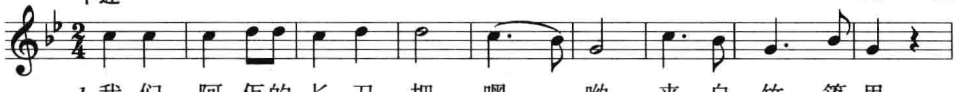
桂花 要等　贵人到嘛，贵人 来到　花才开。
贵人 就是　毛主席嘛，贵人 来到　心高兴。
桂花 向着　太阳开嘛，兄弟 民族　站起来。

例 1–11

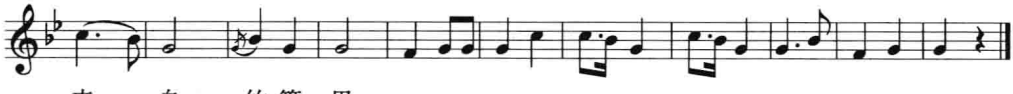
歌唱司岗里

云南西盟
佤　族

中速



1. 我们 阿佤的长刀 把，嘿　哟 来自竹 篷里，
2. 我们 佤族是从司 岗的山 洞里 诞生出 来的，
3. 寨子 下面的台　阶 要　从 第 一级开 始爬，
4. 我们 阿佤人永　远 （嘿　哟）欢乐在 一起，

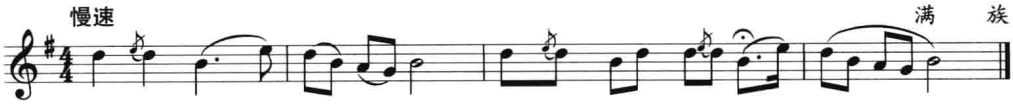


来　自　竹篷 里。
诞　生　出来 的。
第 一级　开始 爬。
欢　乐　在一 起。
} 不啊啦呀唉　嘛儿啊　嘛儿冬 嗦唉　嗦冬　嘛儿。

例 1–12

悠　摇　车

吉林敦化
满　族



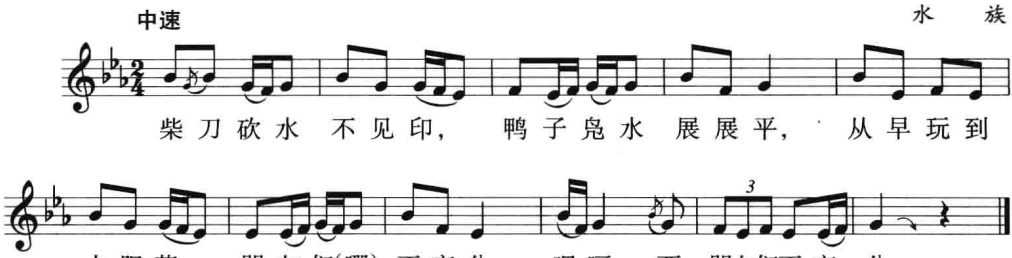
*1.*悠　悠　喳，　巴　卜[①]　喳，　快　点　睡觉　别哭啦　啊。
*2.*悠　悠　喳，　巴　卜　喳，　黄鼠狼可别下个豆鼠子[②]　啊。
*3.*你　阿　玛，[③]　出兵发马啦，　出　兵　发马　打罗刹[④]　啊。
*4.*大花翎　子，　亮红顶　子，　功　劳　分给　你爷俩　啊。

① 巴卜：小宝贝。　② 别下个豆鼠子：别一代不如一代。
③ 阿玛：父亲。　④ 罗刹：指沙俄。

例 1–13

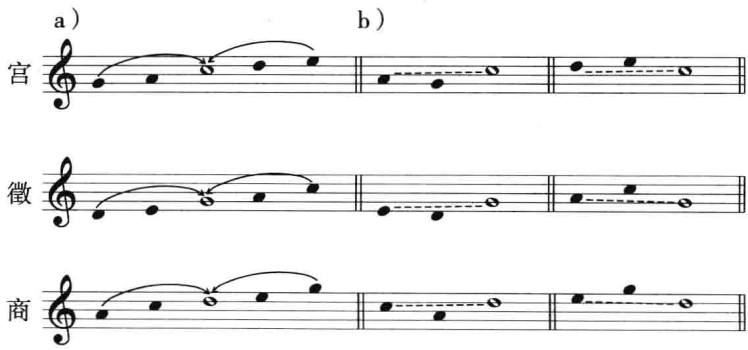
柴刀砍水不见印

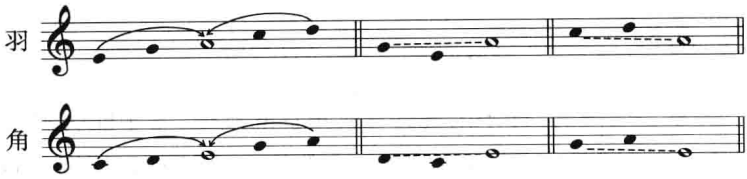
贵州三都
水　族



以上 10 首民歌中每两首为一个调式，依次为宫、徵、商、羽、角。从中可以看出，各调式最基本的音调，主要是围绕着主音（以及中结音）由上下方邻音级进形成的。这种音调可以直接构成（例 1–14a），也可能以隐伏方式构成（例 1–14b）：

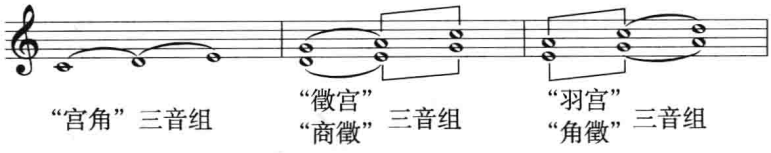
例 1–14





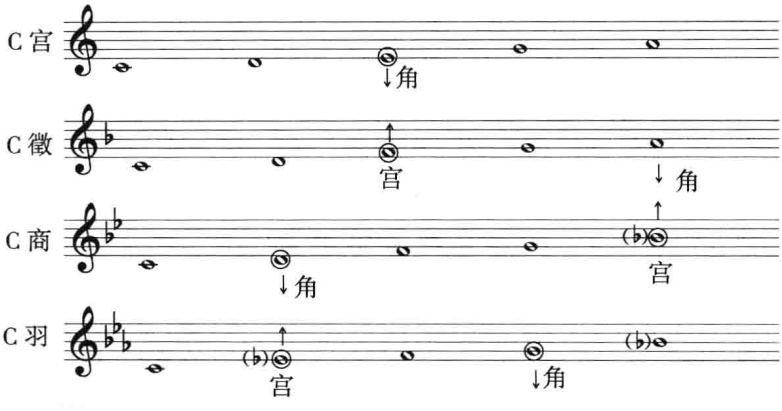
这种由三个音构成的基本音调，可称之为“三音组”[①]。在五声调式中共有五个三音组，但按其内部音程结构，则可归纳为三种：第一种，“宫角”三音组（宫商角），大二度 + 大二度，音组框架为大三度；第二种，“商徵”三音组（商角徵）与“徵宫”三音组（徵羽宫），大二度 + 小三度，音组框架为纯四度；第三种，“角羽”三音组（角徵羽）与“羽商”三音组（羽宫商），小三度 + 大二度，音组框架也为纯四度（例 1–15）：

例 1–15

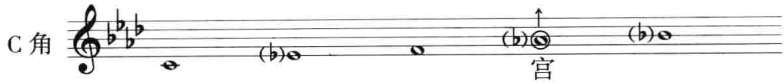


这三种三音组及其它们的变体进行，体现了五声调式旋律构成的基本规律。其中，两个纯四度框架的三音组，由于内部含有小三度音程，因而更能体现出五声调式的音调特性；而“宫角”三音组则起着明确宫音和确立宫调系统的作用，因为宫音至角音是五声音阶中唯一的一个大三度音程，它们的两端又与两个小三度音程相连，因而宫和角互相规定着它们在调式中的位置。“宫角”关系一旦明确，宫调系统随之确立，“宫角”关系发生变化，宫调系统也就随之而改变，这使它们成为区别色彩相近的同主音调式的特征音级（例 1–16）：

例 1–16



① 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社，1959年，第19页。



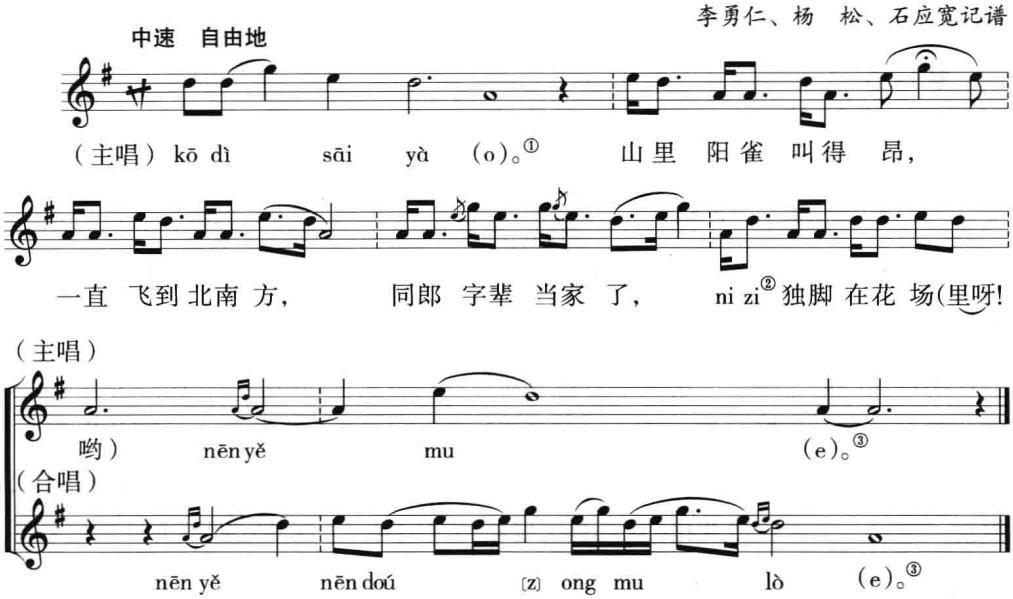
“宫角”关系不明确的，即不出现宫音或角音的旋律，常不能明确宫调系统，使调式产生游移性或双重性。如以下两首黔西北苗族民歌（例 1–17、例 1–18）：

例 1–17

山里阳雀叫得昂

男声重唱

贵州纳雍县·歪梳苗“赛嗨”
李勇仁、杨　松、石应宽记谱



（高八度记谱）

苗语译意：

① 唱起歌来吧！

② 你一人。

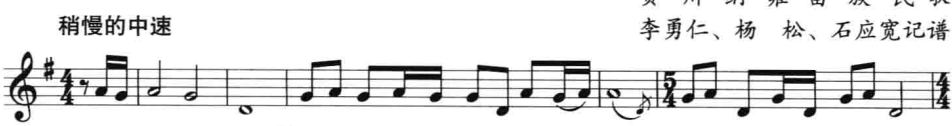
③ 朋友，你找到对象，你就去啰。

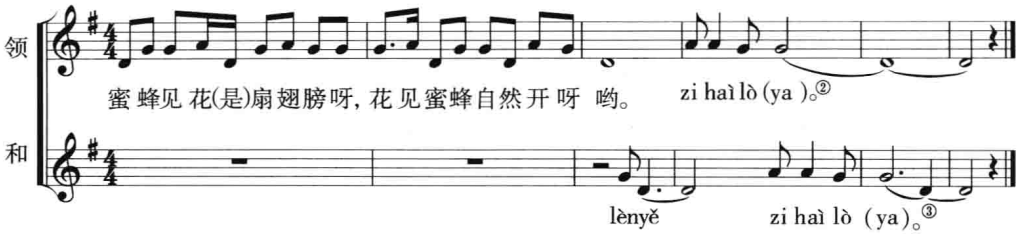
例 1–18

好朵牡丹沿墙栽

女声领唱、合唱

贵州纳雍苗族民歌
李勇仁、杨　松、石应宽记谱





苗语意译：

① 唱起歌来吧！

② 不再唱了。

③ 朋友，不再唱了。

例 1–17 中有四个音，由于其间没有大三度音程，故使宫调系统与调式产生游移：这四个音由低至高，既可看成 G 宫系统 a 商调的商、徵、羽、宫，亦可看成 C 宫系统 a 羽调的羽、商、角、徵。依前者，缺角音；依后者，则缺宫音。

例 1–18 中仅有三个音，由于其间既没有大三度音程，也没有小三度音程，因而使宫调系统及调式产生更大的游移性，这三个音由低至高可分别理解为：G 宫系的徵、商、宫，C 宫系的商、徵、羽或 F 宫系的羽、商、角。

但上述二例的记谱者均以 G 宫系来记，其原因在于：这样的记法可使宫音明确。这说明五度相生“宫音常在”的一般规律，[①]是符合人们的听觉习惯的。

五声调式中，除了宫音的特殊作用之外，在一般情况下，最被强调的是主音，其次是强调对主音有直接支持关系的上五度音（属音）和下五度音（下属音），它们是调式的支柱音。除了宫调式缺下五度音、角调式缺上五度音之外，其他三个调式的上下五度音都具备，因而调式骨架比较完整。被强调的支柱音，不仅在旋律进行中出现的次数多，而且常作为中结音突现出来。在不同民族、地区的民间音乐中，对徵、商、羽三个调式支柱音的强调也有所侧重：有的强调上五度音，如例 1–6、例 1–8 和例 1–10；有的强调下五度音，如例 1–7、例 1–9 和例 1–11。当然，同时强调上下五度音的也不在少数。强调不同的支柱音，会产生同一调式的不同格调。

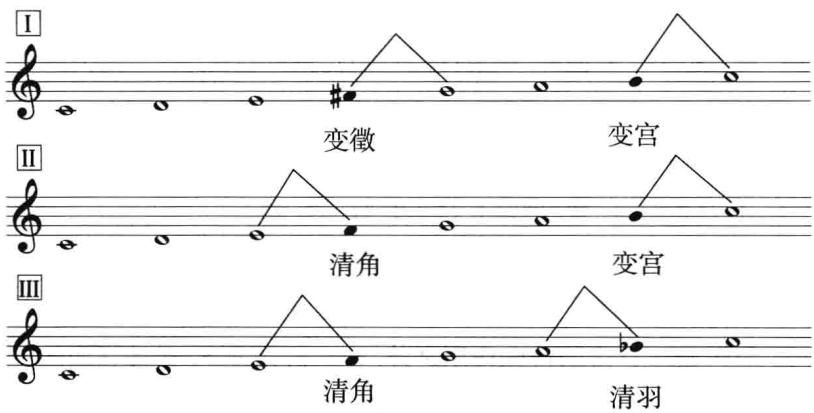
① 谢功成、马国华：《论同宫场》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年，第282页。

第二节　五声性七声调式

在五声调式的两个小三度，即角—徵和羽—宫之间，分别加入变徵或清角、变宫或清羽，即构成五声性七声调式。这些音由于在小三度之间出现，故可称之为“小三度间音”。在五声性七声调式中，仍以五声为“正音”（骨干音），作为“二变”的四个音为“偏音”。

由“小三度间音”的不同用法构成不同的半音关系，可以形成三种不同音列的七声类型：

例 1–19



对这三种不同类型的七声音阶，学术界曾先后有过不同的命名：[①]

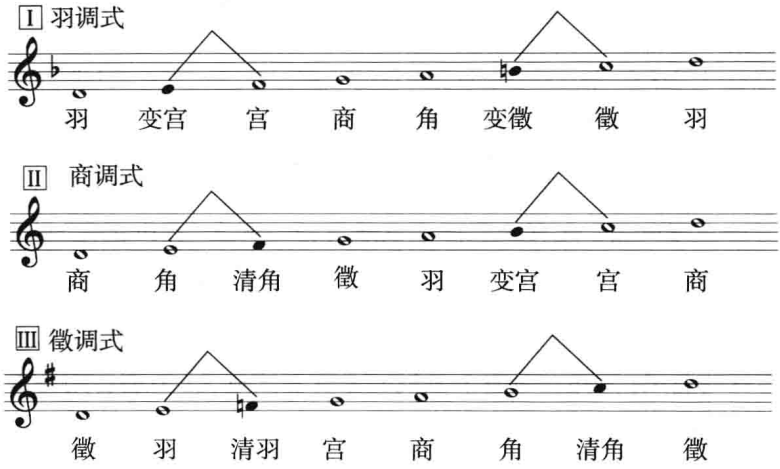
杨荫浏先生于 20 世纪 40 年代分别在其论文和《中国音乐史纲》中提出三种音阶的名称为古音阶、新音阶和俗乐音阶（清商音阶）；黎英海先生于 50 年代在《汉族调式及其和声》一书中将三种音阶并提，分别命名为雅乐音阶、清乐音阶和燕乐音阶；黄翔鹏先生则于 80 年代在《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》一文中，主张采用历史上原有的名称，即正声调、下祉调和俗乐调。但是，迄今为止，音乐学术界对此尚无统一的定论，所以在学术界统一定名之前，本教程以 I、II、III 类简称之，即采用变徵、变宫者为 I 类音阶，采用清角、变宫者为 II 类音阶，采用清角、清羽者为 III 类音阶。

如果按十二平均律来看，同一个七声音列又可能属于不同的五声性调式，即色

① 参见黄翔鹏：《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》一文，收载于黄翔鹏音乐论文集《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990年。

彩接近的不同名调式存在有同音列现象（例 1–20）：

例 1–20



例 1–20 三种调式的音阶形式虽然相同，但由于不同调式的“五声正音”（见例中的白符头）不同，因而其调式意义是不一样的。所以，“不要把七声孤立地脱离了五声来看，更不能单纯从音阶比较来看调式”。[①]

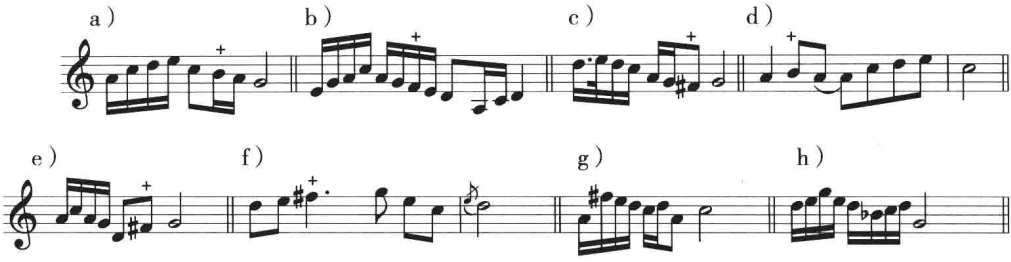
运用不同的“小三度间音”所形成的三类五声性七声音阶中，其调式色彩和表现意义均有所不同，流传的地域和乐种范围也不尽一致。其中，I 类音阶多出现在昆曲、皮黄腔戏曲、福建南音及某些古典艺术歌曲（如姜白石歌曲）、乐曲（如孔庙祭祀乐）中，有些少数民族的音乐，如羌族的部分民歌、布依族的大歌等也较多用到变徵音。II 类音阶的流传范围最大，除中原音乐之外，南北方各民族的民歌、戏曲等民间音乐中均有大量运用。Ⅲ类音阶主要应用于西北地区汉族和某些少数民族的音乐中，在广东音乐、潮州音乐中也有较多的应用。

在五声性调式的旋律中，“小三度间音”主要有以下两种应用方式。

其一，“小三度间音”对“五声正音”起装饰作用，即所谓“奉五声”。如例 1–21 中的 a、b 为经过式；c、d 为辅助式；e、f 为导向“五声正音”的性质；g、h 则具替代“五声正音”的性质，其中变徵音替代徵音，清羽音替代羽音。

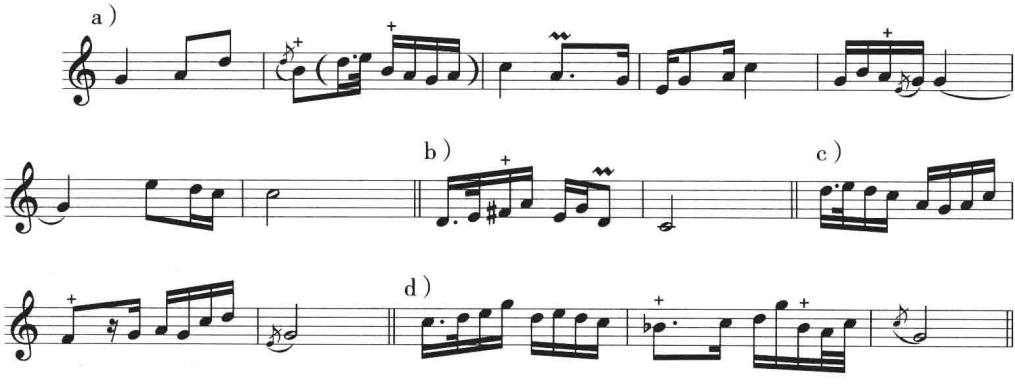
① 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社，1959年，第29页。

例 1–21



其二，“小三度间音”在有的旋律中也兼具另一宫系“五声正音”的意义，形成带有调交替因素的“综合调式性七声音阶”。[①] 这种综合调式性质的七声音阶广泛存在于戏曲等民间音乐中，其时，变宫音有着上五度宫系角音的意义；变徵音有着上二度宫系角音的意义；清角音有着下五度宫系宫音的意义；清羽音则有着下二度宫系宫音的意义。如例 1–22：

例 1–22



在音乐实际中，“小三度间音”有可能只出现一个，构成六声音阶；也有可能出现三个或四个的情形，分别构成八声、九声音阶。这几种音阶形式可以视为七声音阶的变体。

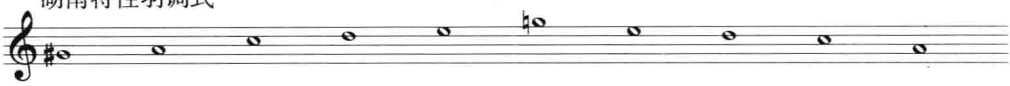
除此而外，在不同地区和不同民族的民间音乐中，还存在着在总体上保持五声性的前提下，运用特定变化音构成的某些特性调式。较有代表性的为如下几种：

1. 在以花鼓戏为代表的湖南中部地区的羽调式民间音乐中，当下方音区出现徵、羽相连时，其徵音往往升高一律，但上方音区中的徵音则保持原位，构成“特性羽调”的音阶形式（例 1–23）：

① 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社，1959年，第36页。

例 1–23

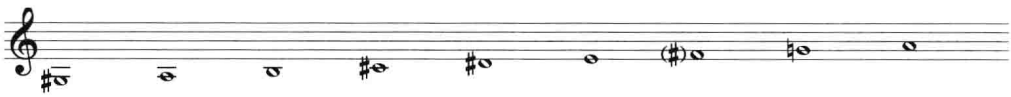
湖南特性羽调式



这种音阶形式在侗族大歌[①]中也有相同方式的运用，但下方徵音的升高常不及一律。

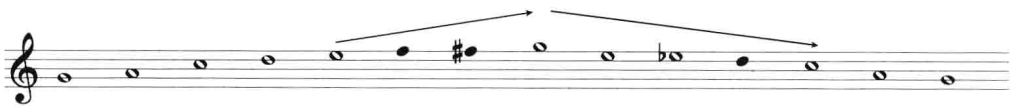
2. 在侗族小歌类羽调式民歌中，除了与大歌相仿的将下方徵音升高一律、上方徵音保持原位之外，有的还在上行时将宫音、商音及清角音均升高一律，构成一种特异的调式音列（例 1–24）：

例 1–24



3. 在贵州苗族，尤其是黔东南苗族的徵调式“飞歌”中，较长时值的角音常有两种走向：一种是向上滑至徵音；另一种是向下滑至宫音，经过羽音进入徵音。在向下的滑音过程中，降低一律的角音较为明显，色彩突出；同时，在歌曲的尾句，这个降低一律的角音常常以直接的方式出现，更加深了它的色彩变音的作用，学术界多称这种调式为“降六音徵调式”。其音阶形式如例 1–25：

例 1–25



4. 湖北鄂西土家族在“哭嫁歌”中，常应用由 la、do、(re)、♭mi 构成的特性减五度调式。与此相仿，广西过山瑶在“夹九声”类民歌中，也应用由 do、(re)、♭mi、♭sol 构成的特性减五度调式。[②]

除上述之外，在某些地区和某些民族中，还存在不少带特定变音的特性调式。这些色彩性变化音的产生常与语调、语气及内容表现有关。由于它们经常性的、带规律性的运用，遂成为调式音列的组成部分。我们在研究五声性调式时，应对它们予以充分重视。

---

① 按侗族民歌的原生分类，以合唱形式出现的多声部民歌称为“大歌”；以独唱形式出现的单声部民歌则称之为“小歌”。

② 这两种调式的民歌实例可分别参见樊祖荫：《中国多声部民歌概论》中的例178与例157，人民音乐出版社，1994年。

练习一

一、思考题

五声性调式有哪些基本特征?

二、分析题

分析现代京剧《智取威虎山》第七场中的参谋长唱腔《我们是工农子弟兵》，指出旋律中所运用的“二变”之音（即“小三度间音”）的不同性质。

三、写作题

为宫、徵、商、羽、角五个调式各写一个五声旋律与一个五声性七声旋律。每题不少于 8 小节；五声性七声调式可采用三类不同的音阶形式。

第二章　和声功能与和弦标记

关于和声功能与和弦标记问题，在以往的和声学教材中都有论述，但其内涵与表述方式不尽一致。本章汲取和声的“广义功能”理论，[①]对和声功能的一般概念予以阐述，并着重讲述五声性调式和声在和声功能与和弦标记方面的特殊性。

第一节　和声功能

一、和声功能的一般概念

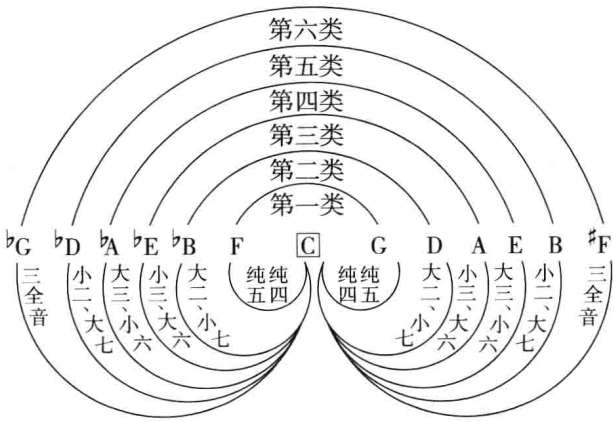
和声的功能，即指和声的作用。它包括和声的调性作用与音响作用两个方面。以往的一些和声学著作、教材在阐述和声的功能问题时，所使用的相关词语如“调性功能”、“功能力度”、“功能场”、“功能网”、“功能和声”、“功能性”等等，主要是指调性作用；如说及色彩作用，则另用“和声色彩”、“色彩性”、“和声紧张度”等词。为使和声功能的概念准确地体现上述两方面的作用，现依据“和声的广义功能”理论，将和声的调性作用与色彩作用分别称之为“和声的结构功能”（勋伯格语）与“和声的色彩功能”。

下面列出的结构功能与色彩功能的两个参照系，可用以和声功能的计量分析。

结构功能参照系，由平均律十二音级的五度排列表构成：

① 杨通八：《论和声的广义功能》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年，第157–173页。

音程结构功能五度级分类图



这个参照系旨在说明以半音阶为基本材料的和声结构中，各个音级对于调中心的不同意义。从假设的中心音（□中的 C）往两端做五度级分类，即可得到与中心音距离各不相等的六类音程：纯五度、大二度、小三度、大三度、小二度和三全音。这个次序既是十二音列中主音同其他音级亲疏关系的反映，也是和声结构功能强弱比较的参照系。越是靠近中心音的音级向心力越大，离心力越小；离中心音越远的音级离心力越大，向心力越小。

色彩功能参照系是依据现代物理波动学原理，对用十二个半音所组成的各类音程的协和度进行比较后建立的（下表各音程的协和度依次由高到低）：

纯	纯	纯	大	大	小	小	小	大	增	减	大	小
八	五	四	三	六	三	六	七	二	四	五	七	二

在各种和声材料中，音程都是和弦的最小结构单位，和声色彩的绝对价值（即和弦所固有的音响特征），取决于和弦所含音程的质量与数量。音程的性质因其自身协和度的高低有别：一个和弦所含音程的协和度越高，其总体效果就越清晰，紧张度就越小；反过来，所含音程的协和度越低，效果就越浊重，紧张度就越大。

在实际的音乐作品中，和声的结构功能与色彩功能总是共寓一体的。凡是和弦，总有一定的音响特征，这就有了色彩的功能；在和声的进行中，它还必定同前后的和弦发生或亲或疏的连接关系，这又是结构功能的表现。两种功能共寓一体，但又并非各行其是、互不干扰，当某一种功能由于和声环境或创作意图的驱使而被强调时，另一种功能的意义必定会遭到削弱。它们这种互相依存又互相制约的关系，贯穿于任何一个细小的和声过程之中。结构功能与色彩功能的对立统一，是和声历史运动和具体过程的一种普遍现象。

上述和声功能理论的基本原理，不仅适用于以半音阶为基本材料的和声，也适用于包括五声性调式在内的各种调式的和声。

二、五声性调式和声功能的特性

与大小调的和声功能相比较，无论在结构功能或是色彩功能方面，五声性调式和声均呈现出自身的特点。

（一）结构功能方面

现代大小调的和声功能理论强调以主音、主和弦为中心，以属、下属为支持。这种突出和声调性作用的理论，人们已习惯地称之为“调式功能理论”。在典型的大小调旋律及其和声中，乐曲开始时往往只需两三个音或两三个和弦（如主—属—主、下属—属—主），即能确立其调式。但在五声性调式中，情况就要复杂得多。

“中国传统乐学概念中的音（音阶），与现代基本乐理知识中根据欧洲大小调体系音乐规律所概括的‘音阶’概念存在显著差别。欧洲乐理中的音阶概念与调式概念化只有虚实之别，而为同一层次，音阶的首音即是调式的主音；中国的‘音阶’概念与调式概念分属两个层次，‘宫’、‘调’之间存在统属关系，除宫调式的主音等同于音阶主音之外，商、角、徵、羽等调（调式）的主音都与音阶主音不同；理论上，各调尽皆统属于宫，宫音就是音阶的主音。”[①]在黄翔鹏先生这段关于中国传统乐学中“音阶”概念的解说中，提出了“音阶主音”（在传统乐学中称为“音主”）与“调式主音”（在传统乐学中称为“调首”）的双重主音概念；提出了“宫”、“调”（调式）及其统属关系的概念。搞清这两个相对应的概念，对于正确认识五声性调式中宫音的特殊作用与“宫”、“调”之间的统属关系，具有十分重要的意义。为此，我们在研究五声性调式及其和声时，不仅要有“调式主音”的观念，更要首先树立“宫调”观念。

在同一个五声或七声的自然音列中，分别以宫音、徵音、商音、羽音、角音为主音建立起来的五个五声调式或五声性七声调式，由于以共同的宫音为基础，故被称之为“同宫系统”[②]或“同宫体系”[③]。

同宫系统中的各调式，既可以单一的调式中心为基础，充分发挥各自调式的表

① 黄翔鹏：《宫调浅说》，载黄翔鹏音乐论文集《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990年，第97–98页。

② 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社，1959年，第46页。

③ 谢功成、马国华：《论同宫场》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年，第279页。

现作用而独立存在；又由于它们具有共同的调式素材，五个调式的关系非常亲密而共存于一个系统之中。在这个系统中，宫、徵、商、羽、角五个音，既有作为各自调式主音的一面，又有在不同调式中作为其他音级的一面（在各音级上建立的自然和弦也有着同样的含义），因而它们之间常会互相影响、互相渗透，各音级及其和弦也必然会互为作用、互为主从，从而出现超乎单一调式之上的共同的功能关系以及超乎单一调式之上的共通的和声现象，形成一个共同的功能场，即“同宫场”。[①]这说明，对于五声性调式的音乐运动现象，既要从单一调式去观察，更要从同宫系统的总体出发去观察。具体地说，要特别重视以下三点：

1. 宫音、宫和弦的定调作用

宫音、宫和弦在宫调式中为主音、主和弦。在其他调式中，除了作为某一调式的一个不稳定的音级之外，还具有另一种特殊的统领作用，即定调作用：

（1）在同宫系统各调式中，宫音与其他各音之间有着固定的音程关系，只要宫音一明确，其他各音也就随之而确定，因而同宫系统各调式的确定有赖于宫音的明确。

（2）在和声运动中，宫和弦也起着类似宫音的作用。许多用不同调式写作而成的音乐作品，往往在开始时喜用宫和弦，这并不是因为它是某调式的某级和弦（例如，宫和弦在商调式中是Ⅶ级，在徵调式中是Ⅳ级等），而是因为它是宫和弦，需要通过它的定调作用来明确宫音系统，进而明确其调式。正因为如此，有的和声学家在探讨五声性调式的和声规律时，得出了“以宫调式的和声规律来说明和制约同音列其他调式的和声手段，总能达到和声上合理的结果”[②]的结论。由于宫音的确立是由五声调式中唯一的大三度音程，即“宫角”关系的支撑来实现的，因此，有些包含宫角大三度的和弦（如羽和弦等），也能起到类似的定调作用。除此以外，在转调中，也必须首先明确新的宫音系统，才能进一步明确新的调式，这从传统乐学中所用的“异宫犯调”一词，即可明了其理。

上述宫音的定调作用，“正是同宫场中的一种共同的功能现象，是超乎单一调式之上的一种超调式功能。这种功能，用单一调式的功能理论是无法概括的。因为它的作用不限于某一个调式，只有从同宫场的角度来观察，才能得到正确的理

① 谢功成、马国华：《论同宫场》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年，第280-281页。

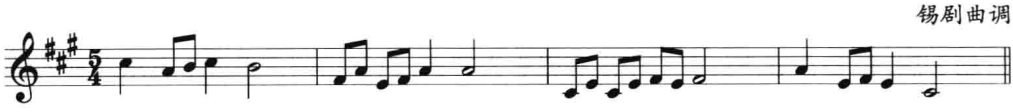
② 吴式楷：《中国民族调式和声问题初步探讨》，《音乐研究》1960年第1期。

解与运用”。[①]

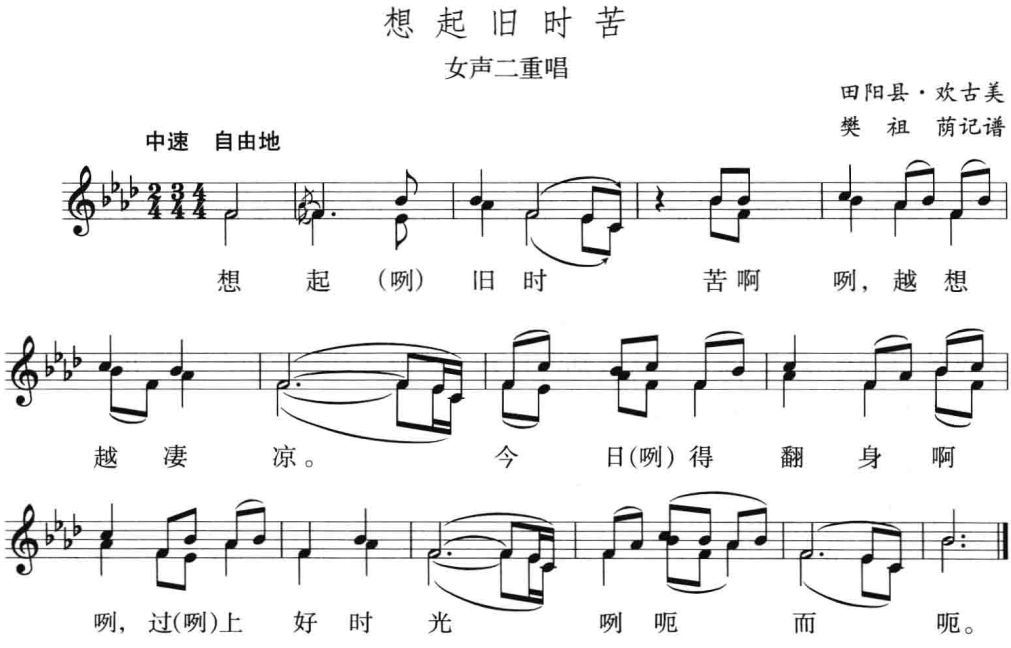
2. 同宫场中音级与和弦的交替功能

在五声性旋律中，调式的完整披露常需要一个时间与结构的过程。在过程之中，有的旋律，主音的中心作用和其他音级（尤其是属音）对它的支持表现得很明显，从而呈现出单一的调式性，如安徽民歌《凤阳花鼓》为宫调式、陕西民歌《东方红》为徵调式、《草原上升起不落的太阳》（美丽其格词曲）为羽调式等等；有的旋律，调式中心要到乐曲结束时才明确，在过程之中则呈现出调式的模糊性或多样性，如以下二例：

例 2–1



例 2–2



例 2–1 是一首江苏锡剧的曲调，最后落于角音，明确为角调式，可在前三小节中各有侧重，依次强调商、宫与羽音，并未表现出趋向角调式的必然性。例 2–2 是一首

① 谢功成、马国华：《论同宫场》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年，第287页。

广西壮族的重唱歌曲，最后结束于商音，前面一大段强调羽、角音的进行，似乎以羽音为中心，其间出现的商音也是支持羽音的。

上面二例的调式现象只能从同宫场来理解其关系。如前所述，同宫系统各调式之间有着相同的音列，各音之间互相影响、互相渗透，因而常互为作用、互为主从，有时以某一个音为临时中心，有时则以另一个音起主要作用，最后走向某个主音结束全曲，各调式之间并无严格的界限。调式中心的形成，是同宫场内各调式相互作用的过程和结果。这种相互作用，即是同宫场中音级的交替功能。

调式运动中的音级交替功能，相应地运用到和声中去，便构成和弦的交替功能（详见第四章）。

交替功能的和声方法在大小调和声，尤其是在其他自然调式的和声中也是一种常用手法，但是在五声性调式中出现得更为普遍，这是由同宫系统中音乐发展的特殊性所决定的。明显的交替功能由典型的旋律进行与和声进行（或终止式）予以强调，并能形成具有某种调式色彩的临时中心，但这种临时中心只是对某个音级与和弦的强调，并不构成整个调式的转换。如果将交替功能进一步扩大，并联系到特定的曲式结构条件（如乐段之间、对称性乐句之间及处于乐曲的结尾等），使得某音在其支点音的明确支持下，得以确立为新的调式主音，就能构成调式的交替。

3. 各调式基本的结构功能

各调式基本的结构功能，则常常鲜明地表现在乐曲的终止式之中。五声性调式和声的写作，“不能如西欧古典音乐那样，把终止式的和声进行作为和声运动的规范，以致决定整个和声布局。而同宫体系各调式的终止式，仅仅对终止而言具有典型的、普遍的意义（如各调式大都以 S–D–T 或 D–T 作终止和声），但并不决定整个和声进行。整个和声进行常常受同宫场的相对功能与宫和弦定调功能的影响，有时相对功能甚至起主导作用”。[①]

（二）色彩功能方面

从总的、基本的倾向来说，五声性调式和声的色彩功能要比大小调传统和声发挥得充分，音响色彩的变化更为多样、丰富。这主要由以下因素所决定：

1. 多样的调式构成

五声性调式由宫、徵、商、羽、角五个基本调式构成，每个调式又有五声、六声、七声等不尽相同的内部组成方式，而且七声调式还有着三种不同的音阶形式；除此

① 谢功成、马国华：《论同宫场》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年，第296页。

以外，超过七声的八声、九声音阶，以及各民族、各地方存活着的特性调式，使得五声性调式的风格色彩异常丰富。

2. 多样的和弦结构

在五声性调式的和声中，其和弦结构既可以采用三度结构、四五度结构或二度结构，也可以采用五声的或旋律的纵合性结构等等。由不同音程组合而成的不同的和弦结构，有着不同的音响特征与和弦张力，因而呈现出纷繁的音响色彩。

3. 多样的和声进行

传统大小调的和声进行比较规范、刻板，往往突出上四度、上二度的强力度进行，并强调对调式中心的直接或间接的支持，十分重视和声调性作用的发挥；而调式和声的进行则要自由、宽松得多，加上如前所述的同宫系统各调式各音级之间的相互影响、相互渗透，音级与和弦间互为作用、互为主从的状况，在乐曲进行过程中常常不刻意强调对调式中心的支持。结构功能的削弱，必然导致色彩功能的凸现，因而由各种和声进行构成的音响就显得色彩缤纷。

综上所述，对于五声性调式及其和声功能的认识，一定要突破大小调功能理论的局限，要树立宫调观念，从同宫场的角度来观察同宫系统各调式的运动规律，这样才能反映这些调式运动的全貌，才能保持和进一步发掘中国民族音乐的特色，并对它们的功能作用做出合乎实际的解释。

第二节　和弦标记

和弦标记主要为和声的书面分析及教学之需而用。标记的方法很多，对大小调和声的标记，目前常用的主要有两种：一种是音级标记法，即用罗马数字标记和弦的级数，如Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ等，转位和弦或七和弦、九和弦等采用数字低音的方法，在和弦级数的右下方用阿拉伯数字标记，如$Ⅳ_6$、$Ⅴ_7$等；另一种是功能标记法，即用字母标记和弦的音级功能，如T、S、D等，转位和弦或七和弦等也采用数字低音方法。在和声分析中，既可单独采用上述之一种，亦可将二者结合应用，如$SⅡ_6$、$DⅦ_7$等。

对于五声性调式和声的和弦标记，目前并无统一的方法。见诸于各种有关五声性调式和声学著作、论文的，主要有以下几种：

1. 和弦级数与功能的混合标记法。对各调式的Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级，采用字母标记音级功能，其他各级采用罗马数字标记。如宫调式的各级和弦标记为T、Ⅱ、Ⅲ、S、D、Ⅵ、

Ⅶ；羽调式的各级和弦标记为 t、Ⅱ、Ⅲ、s、d、Ⅵ、Ⅶ等。[①]

2. 调式级数标记法：各音级均采用罗马数字标记。[②]

3. 同宫标记法：在同宫系统范围内，不管是什么调式，凡以宫音为根音的和弦，一律标记为Ⅰ，以商音为根音的和弦标记为Ⅱ……为了区别调式与和弦的功能，必要时，可在调式功能显著而明确的地方（如终止式等），分别在调式的主、属、下属和弦标记的下方，加注 T、D、S 等字母符号。[③]

4. 阶名标记法：用宫、商、角、徵、羽等阶名来标记各种和弦。这种方法多在说明和弦的结构、根音等情况下使用。[④]

不同的和弦标记方法反映出不尽相同的调式和声理论，都有各自的合理性。本教程将视不同的场合，采用灵活的、综合的方法，根据需要进行必要的和弦标记。如在说明基本的和弦结构时，采用阶名标记法；而在阐述五声性调式的基本和声方法时，将采用音级标记法；在阐述同宫系统交替功能时将采用音级与阶名同时标记的方法等。

总之，和弦的标记，既要以能够说明和弦的构成、性质和在调式中的地位、作用为目的，同时又要简洁而实用。

练习二

一、思考题

1. 五声性调式有哪些结构功能与色彩功能方面的特点？

2. 何为同宫场中的音级交替功能？请举例说明。

二、分析题

分析下面作品的和声，并分别用调式级数标记法与阶名标记法予以标记：

---

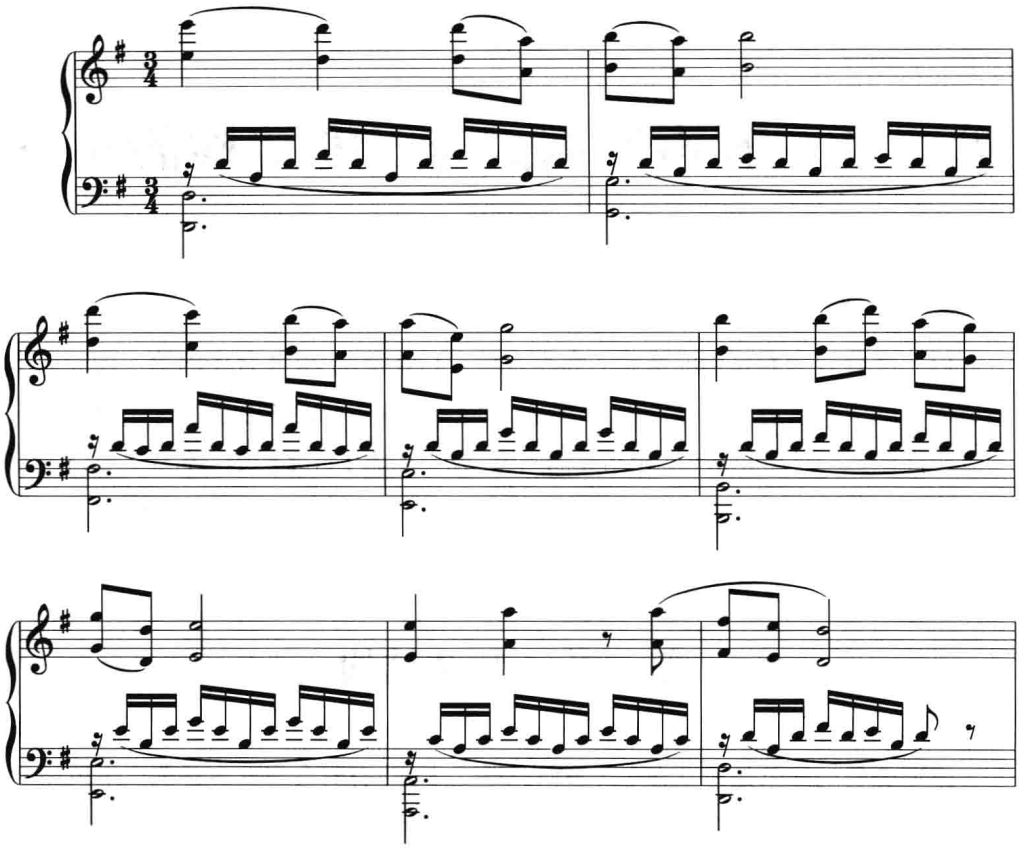
① 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社，1959年，第151页；刘学严：《中国五声性调式和声及风格手法》，时代文艺出版社，1995年。

② 张肖虎：《五声性调式及和声手法》，人民音乐出版社，1987年。

③ 见谢功成、马国华：《论同宫场》一文的注释①，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年，第279页。

④ 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社，1959年，第129页；桑桐：《五声纵合性和声结构的探讨》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》，1996年，第306页。

瞿　维、严金萱等　舞剧《白毛女》



第三章　五声性调式与三度结构的和声

以三度叠置为和弦构成基础的和声方法，自 20 世纪 20 年代中国第一代专业作曲家的作品中开始运用以来，一直为作曲家们所沿用，并始终注意着这种和声方法与五声性调式的风格相协调、相拓展的问题，从中积累了许多经验。本章主要讨论与调式风格相关的和声处理上的一些特殊问题，并阐述对于五声性调式普遍适用的原则和方法。

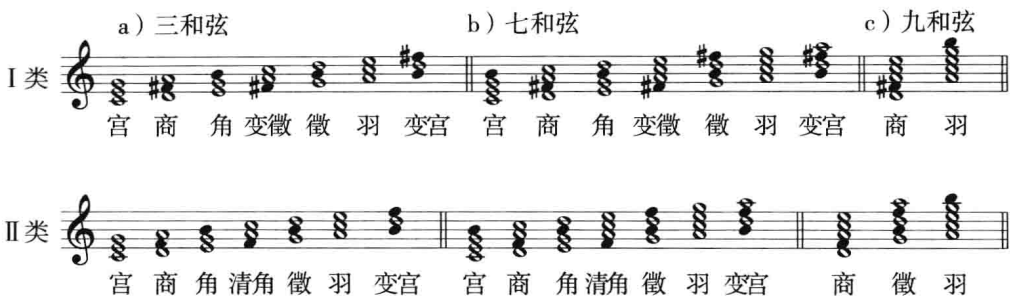
第一节　和弦结构

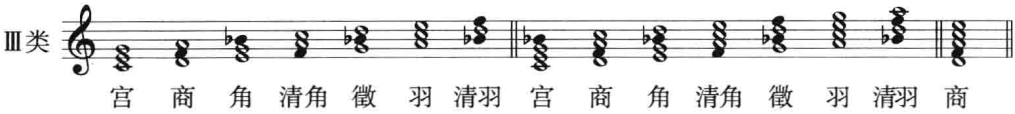
三度叠置的和弦是建立在七声音阶基础之上的，有时会与五声音调产生风格上的矛盾，因此首先必须注意各和弦构成音与旋律音调的关系。

一、基本的和弦结构

三类五声性七声调式的基本和弦结构形式如下（例 3–1 中，白符头为五声骨干音，黑符头为“小三度间音”）：

例 3–1





从例 3–1a 中可以看出，不管哪种类型的五声性七声调式，在三和弦中只有建立在宫音与羽音上的三和弦，全部由五声骨干音所构成，其余的和弦都包含“小三度间音”。按其与五声音调相协调的程度而言，可将上述和弦分为四个等次：

1. 宫和弦与羽和弦。全部由五声骨干音组成，与五声音调最相协调。

2. Ⅰ、Ⅱ类的角和弦。由于变宫音处在和弦的五音位置（纯五度），因而与五声音调也比较协调。

3. 商和弦与徵和弦。全部由“小三度间音”作为和弦的三音，对于五声音调而言，有时会产生一定的矛盾，但用于内声部时，矛盾并不突出。

4. 建立在“小三度间音”（即变徵、清角、变宫、清羽）上的和弦与Ⅲ类的角和弦（五音与根音为减五度），与五声音调的矛盾比较突出。

从例 3–1b 中可以看出，所有的七和弦中，只有建立在羽音上的七和弦，全部由五声骨干音所构成，其余的七和弦均含有多少不等的“小三度间音”。按其与五声音调相协调的程度而言，除羽七和弦之外，建立在Ⅰ、Ⅱ类商音和角音上的七和弦比较协调；其次是建立在Ⅲ类角音上与Ⅰ类变徵音上的减小七和弦；其余的七和弦与五声音调的矛盾比较突出。

如例 3–1c 所示，全部九和弦都含有“小三度间音”，其中建立在商音上的九和弦、特别是Ⅰ类商大九和弦，与五声音调比较协调，应用较多；其次是Ⅱ类的徵九和弦与Ⅰ、Ⅱ类的羽九和弦（见例 3–1c）；其余九和弦与五声音调的矛盾比较突出，较少应用。

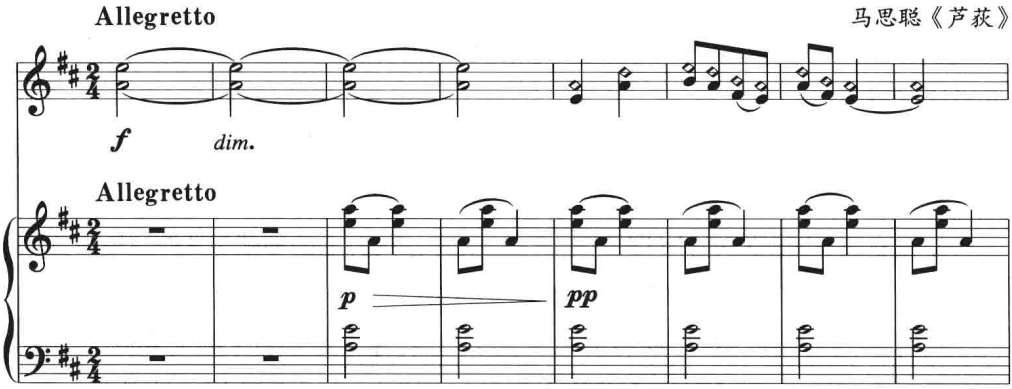
二、五声式和弦结构

为扩大旋律与和声的结合关系，在总体上保持三度结构的前提下，对某些与五声音调矛盾比较突出的和弦音，采用省略、替代的方法，形成五声式和弦结构，此外，也可采用增添附加音等方法，使和弦与五声旋律音调更相适应。采用这些方法产生的某些和弦结构形式，可能与四五度结构或五声纵合性结构相似，但它们在三度结构和声中只是临时性的应用，不具有和弦的基础结构意义。

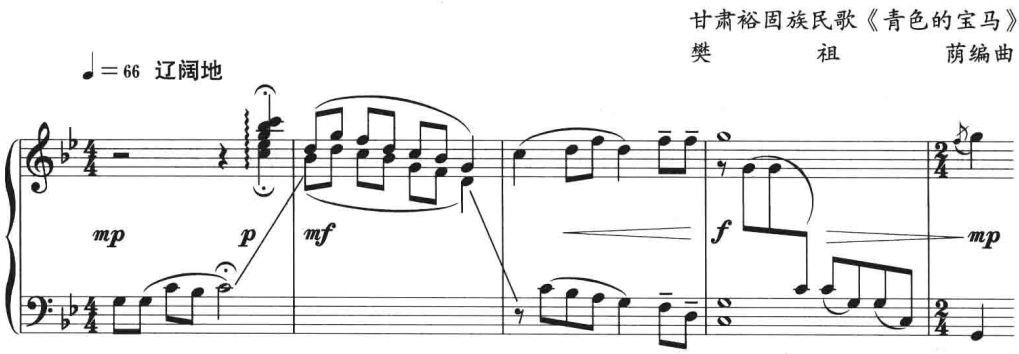
1. 省略三音的和弦

建立在徵音、商音上的三和弦、七和弦或九和弦均以“小三度间音”作为和弦的三音。为适应五声音调的风格，有时可将三音省略。省略之后，三和弦即成为空五度和弦，常具有空旷、飘逸的表现意义。例 3–2 是省略三音的徵和弦；例 3–3 第 4、5 小节运用了省略三音的商和弦：

例 3–2



例 3–3

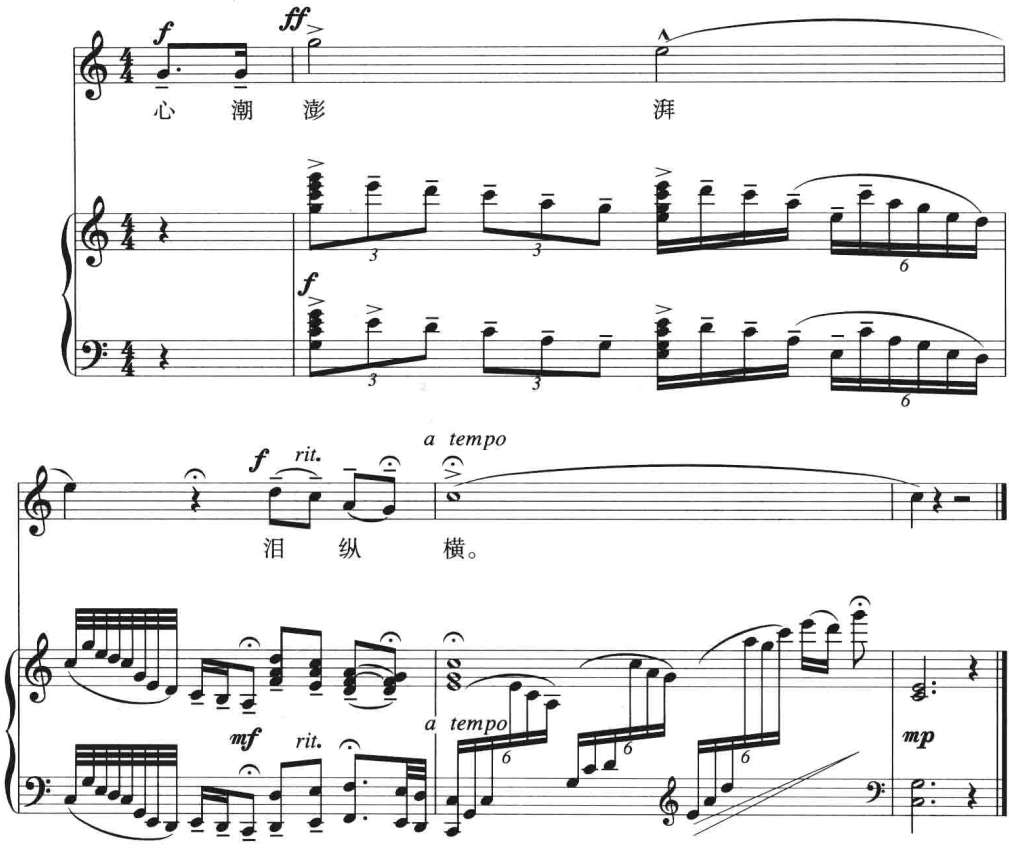


如果整首乐曲或其中的某一段落均建立在空五度和弦上，那么，构成和弦的基础就不再具有三度结构意义，这种结构形式将在下章中阐述。

省略三音的七和弦或九和弦的和弦紧张度有所削弱，音响上接近五声式和弦。如下例终止中的属七和弦：

例 3–4

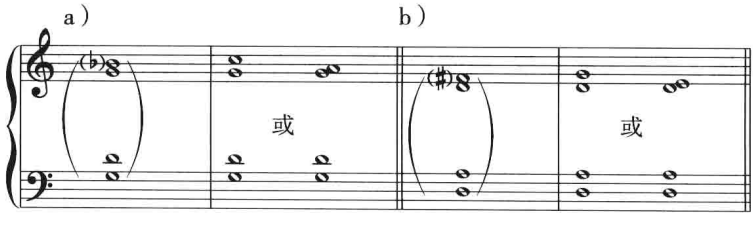
江定仙《采桑子》



2. 替代三音的和弦

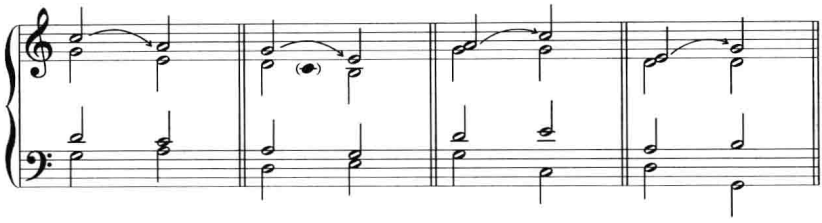
徵和弦的三音（变宫或清羽）可由四度音（宫）或二度音（羽）代替（例 3–5a）；商和弦的三音（变徵或清角）也可由四度音（徵）或二度音（角）代替（例 3–5b）：

例 3–5



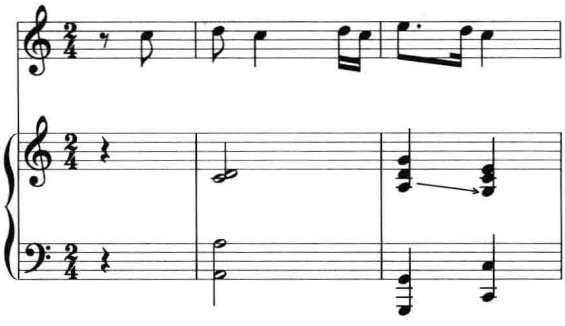
替代音既可用于高音部旋律作小三度五声式的级进（例 3–6），也可用于内声部作二度的级进（例 3–7）：

例 3–6



例 3–7

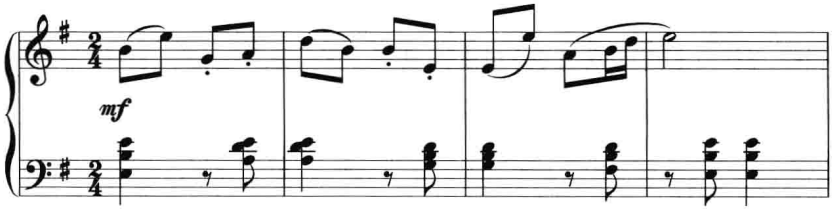
冼星海《热血歌》
黎　英　海配伴奏



替代音在内声部时，还可构成四五度结构的五声式和弦。如例 3–8 第 1 小节第二拍所示：

例 3–8

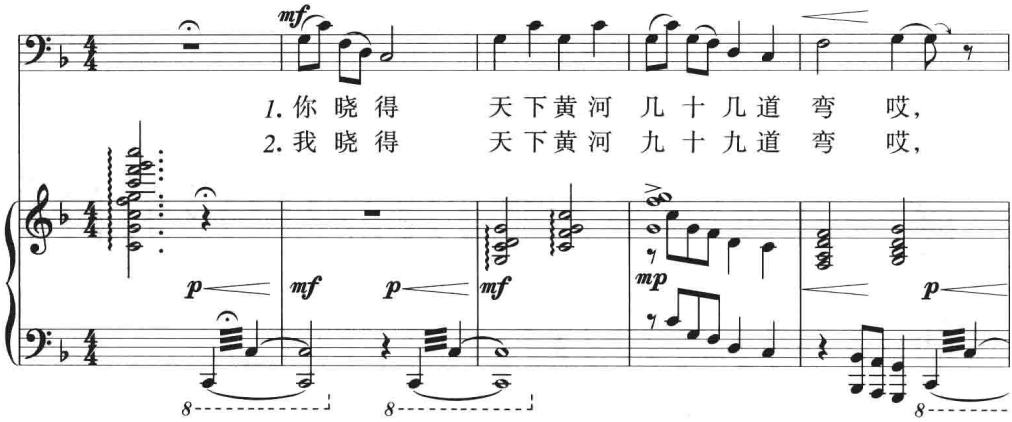
桑　桐《舞曲》



例 3–9 第 3 小节为徵和弦，前两拍中用二度音代替三度音；后两拍用四度音代替三度音：

例 3–9

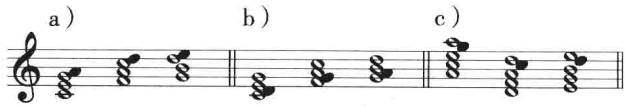
陕西民歌《黄河船夫曲》
黎　英　海配伴奏



3. 增添附加音的和弦

在某个和弦中具有独立和声意义、不需要解决的和弦外音，叫做附加音。它在和弦中主要起色彩润饰的作用。附加音可以用在和弦的上方，构成“加六度”形式（例 3–10a）；也可插在中间声部，构成“加二度”（例 3–10b）或“加七度”形式（实为八度音的下方二度音，例 3–10c）。在五声性调式中，典型的附加音与和弦音构成大二度关系。

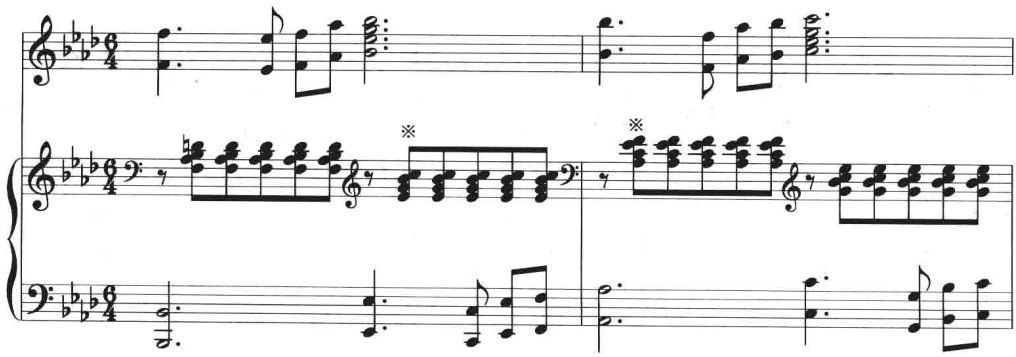
例 3–10



例 3–11 第 1 小节后三拍与第 2 小节前三拍的附加音为“加六度”形式：

例 3–11

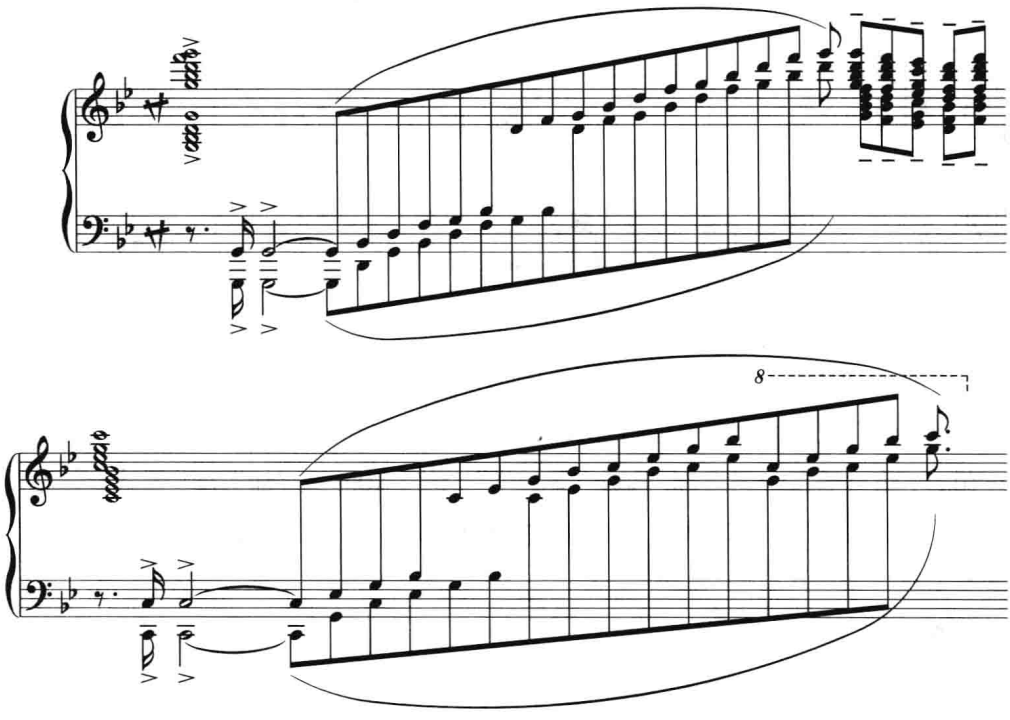
杨振维《孔雀组曲》



例 3–12 的附加音以“加七度”形式出现（第一个和弦中的 F 音，最后一个和弦中的♭B 音），在后面让其加入到华彩中去，则具有五声旋律音的意义：

例 3–12

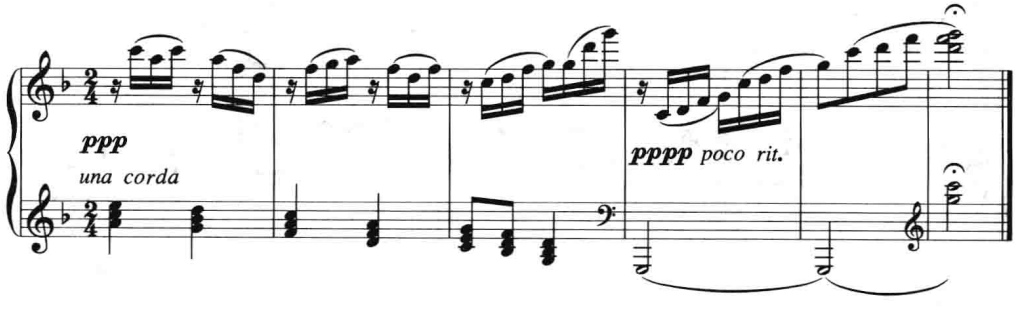
歌剧《江姐》
关乃忠配伴奏



附加音还可与替代音相结合，构成五声式和弦。如例 3–13 最后三小节为商和弦，其中的 C 音（徵）是♭B 音（清角）的代替音，而 F 音（宫）则是附加音。

例 3–13

黄虎威《巴蜀之画》之二《空谷回声》



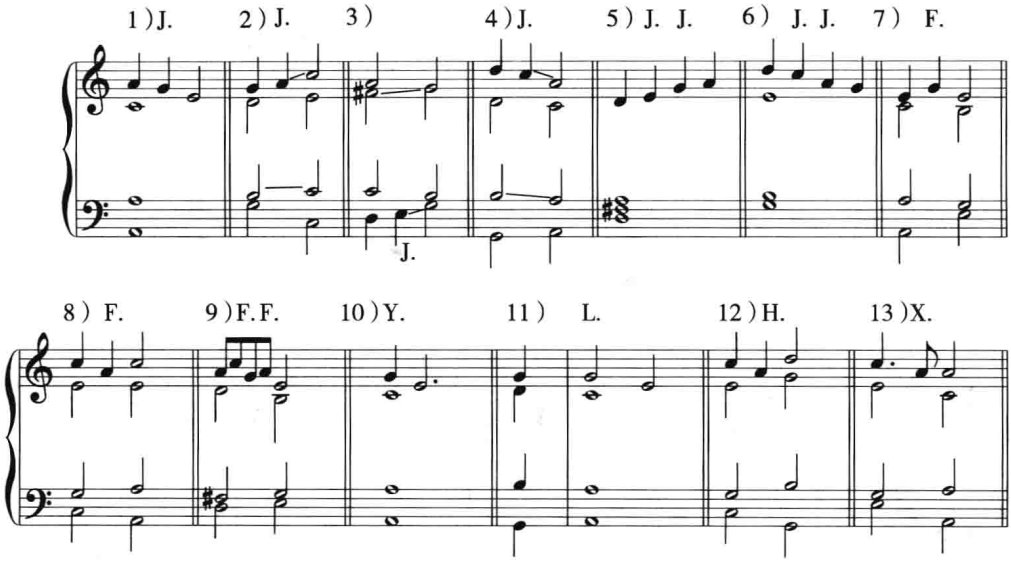
第二节　声部进行

为保持五声性调式和声整体风格的统一性，各显著声部，包括外声部与跳进而突出的内声部，其声部进行须注意不脱离五声性音调特点。对于以充实和声音响作用为主而不突出旋律意义的内声部，不必都强调五声性，但在运用“小三度间音”时，应尽可能地保持平稳的进行。与声部进行相关的问题，主要有以下几点。

一、运用五声式和弦外音

在五声性调式和声中，除了应用通常的和弦外音之外，为保持五声性的声部进行特点，还可把角—徵与羽—宫间的小三度进行视作级进，这样，即可将其中一音处理为五声式和弦外音，有时也可将两个音都当做和弦外音看待。见例3–14：

例 3–14

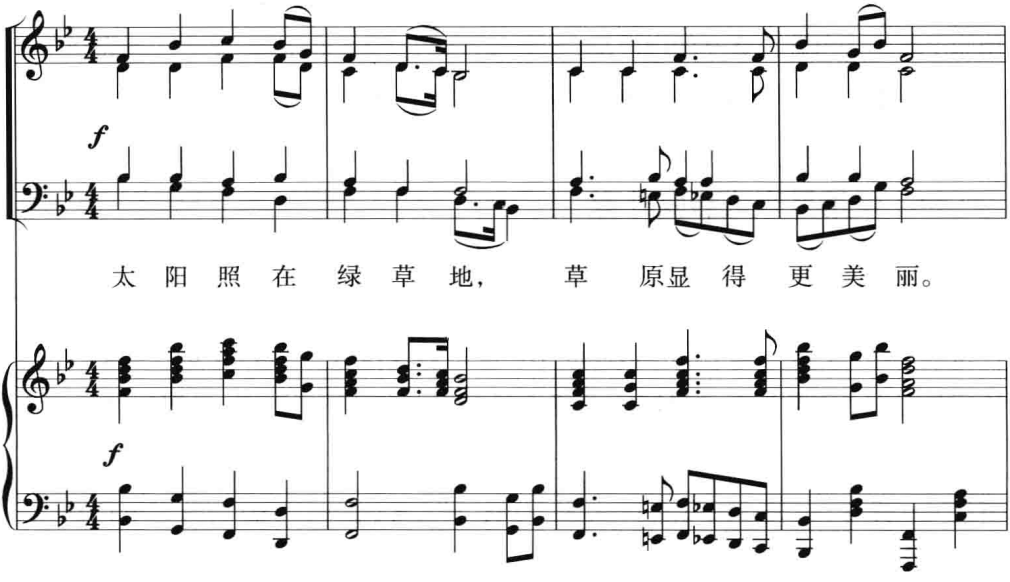


例 3–14 的 1 至 4 是单音经过音（标记为 J），5–6 是双音经过音；7–8 是辅助音（标记为 F），9 是双辅助音；10 是倚音（标记为 Y）；11 是延留音（标记为 L）；12 是换音（标记为 H）；13 是先现音（标记为 X）。在运用五声式和弦外音时，可以与七声性的和声相结合，构成特殊的声部关系，如在 2、3、4 中，高音部或低音部运用了五声

式和弦外音，使其具有一定的旋律意义；而在内声部，则应用了具有和声意义的声部进行（见例中用斜线标记者）。这种既具五声性特点，又保持和声紧张度的和弦外音，已为作曲家们所广泛采用，如以下二例：

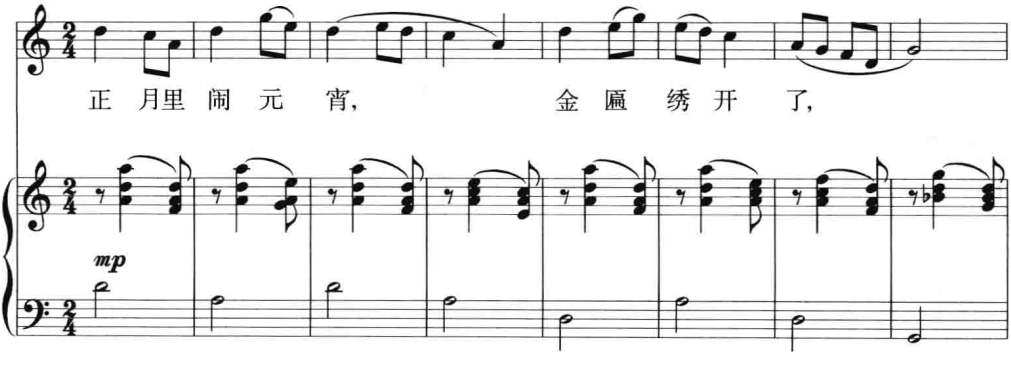
例 3–15

贺绿汀《人民领袖万万岁》



例 3–16

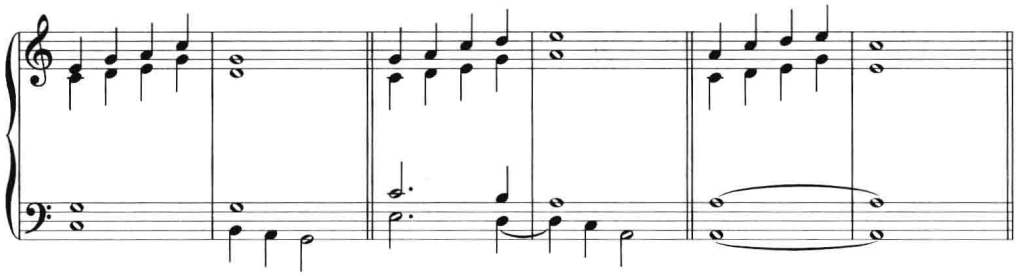
陕北民歌《绣金匾》
杜 鸣 心配伴奏



二、运用五声式平行进行

把角—徵与羽—宫作为级进对待，可在平行声部中保持五声特性（例 3–17）：

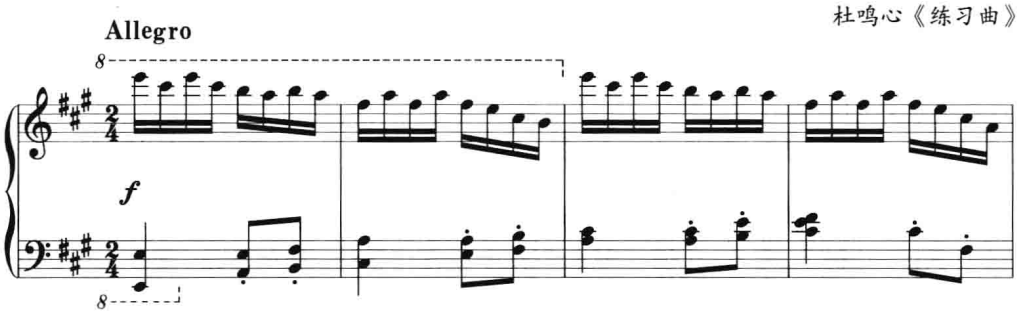
例 3–17



例 3–17 每两个小节为一个片段，三个片段分别为五声音阶的平行三阶、平行四阶与平行五阶的二声部进行，即相继构成三四度、五六度及六七度间隔的五声式平行进行。在实际创作中，多用平行三阶与平行四阶。例 3–18 低音部第 1 小节第二拍与第 2 小节第一拍为平行四阶，后面为平行三阶：

例 3–18

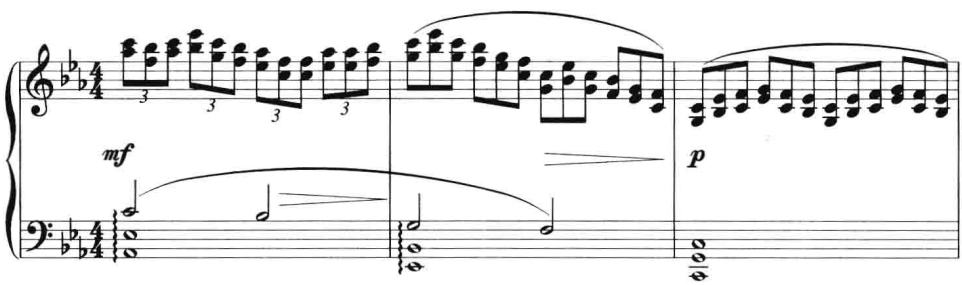
杜鸣心《练习曲》

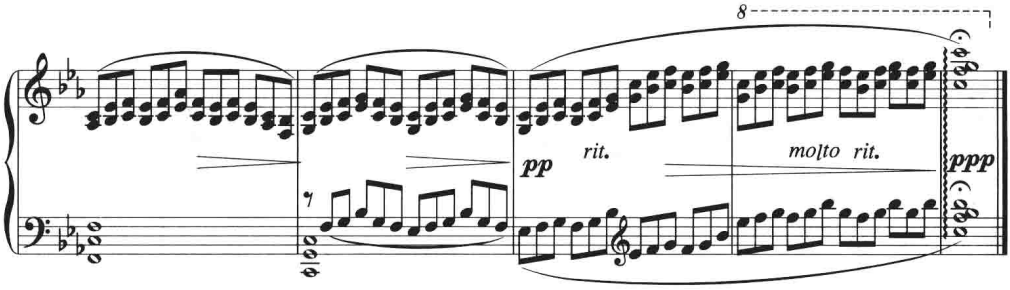


例 3–19 前四小节为平行三阶，后面在羽和弦的基础上构成了两对平行三阶的三声部平行进行：

例 3–19

朱践耳《流水》（序曲第二号）





在例 3–19 中需要说明两点：其一，第 1 小节建立在清角和弦上，第 3 小节建立在Ⅱ类商和弦上，在这两小节的平行三阶中，清角音（♭A）同时又具有下五度宫系宫音的意义；其二，由于五声式平行进行（尤其是三声部的平行进行）的整体性运用，使此例的和弦构成具有了五声纵合和弦的性质（详见第六章）。

三、“小三度间音”的运用方式

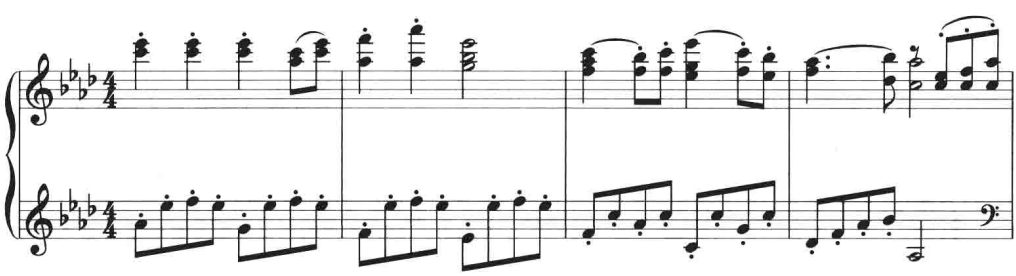
在五声性调式和声的声部进行中，妥善地处理“小三度间音”，是能否既保持调式风格特点，又使和声音响得到丰满的关键。在实际的音乐创作中，以下的运用方式具有良好的效果。

1. 平稳进行

把“小三度间音”置于平稳进行（多数为下行）之中，可使声部进行自然、流畅，减少突兀、生硬之感。这在低音部的写作中是常用手法。如例 3–20 前两小节的低音部：

例 3–20

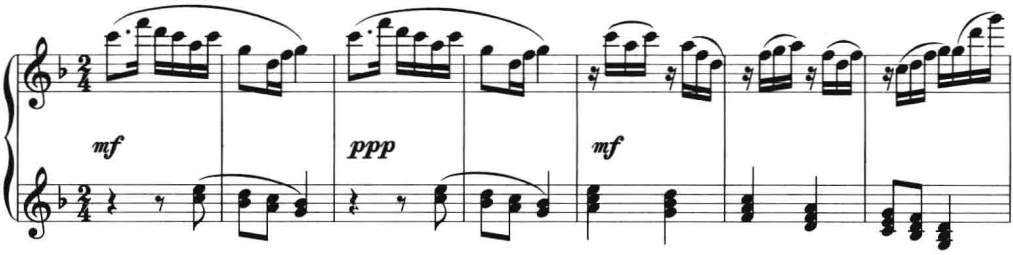
陈培勋《双飞蝴蝶变奏曲》



平稳进行也可表现为平行三六度的线条式进行，如以下二例：

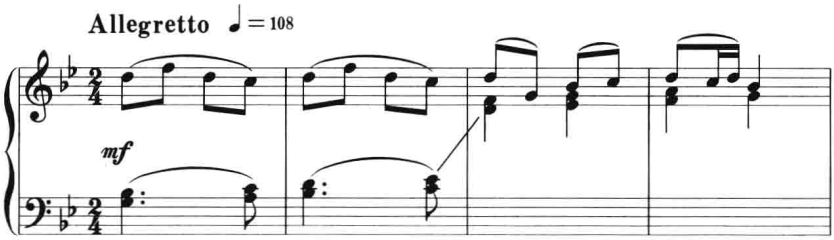
例 3–21

黄虎威《巴蜀之画》之二《空谷回声》



例 3–22

山东民歌《李玉莲调》



例 3–21 前四小节是下行平行三度，后三小节是下行平行三和弦。例 3–22 是本书作者为民歌编配的钢琴小曲，试用了上行平行三度。两例中的变宫与清角音都处在伴奏的级进过程之中，在高音部五声旋律的掩蔽下并不突现。但应当指出，平行三六度本身是大小调三度结构和声的产物，与五声性音调可能产生矛盾（特别在上行时更可能如此），因此，运用时须力求与五声性的旋律音调构成良好的协调关系。

2. 扶“偏”为“正”

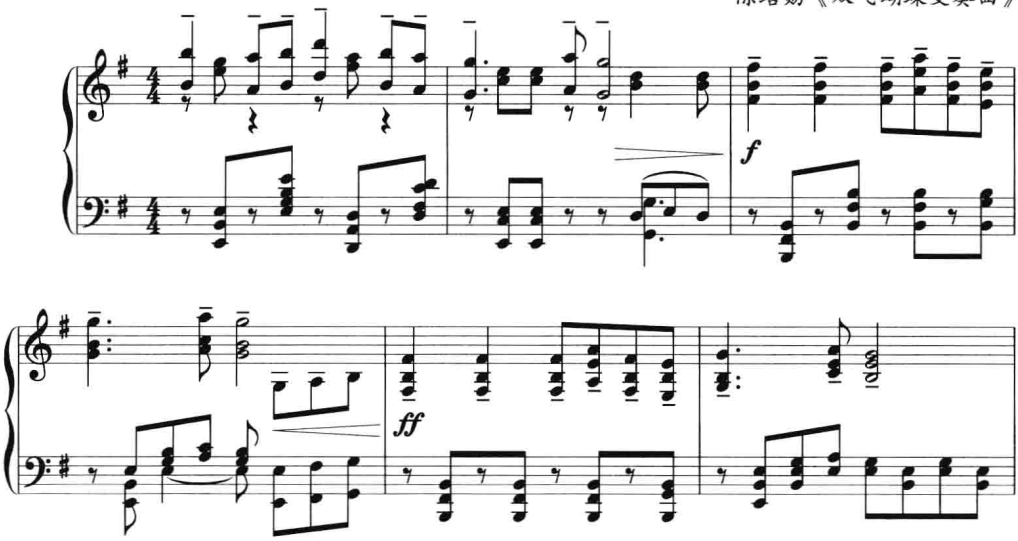
在外声部和显著声部的进行中，采用“综合调式性七声音阶”的方法，使其本宫系中的偏音（即“小三度间音”）同时具有另一宫系五声正音的意义，就可符合五声音调的旋法特点。其中，常用的是以变宫为角或以清角为宫，即综合上下五度宫系的旋律音调；有时也可采用以变徵为角或以清羽为宫的方法，即综合上下二度宫系的旋律音调。

例 3–19 第 1 小节与例 3–20 第 1、4 小节中的清角音即是这种用法。再看以下几例：

例 3–23 第 3、5 小节中的变宫音兼具上五度宫系角音的意义：

例 3–23

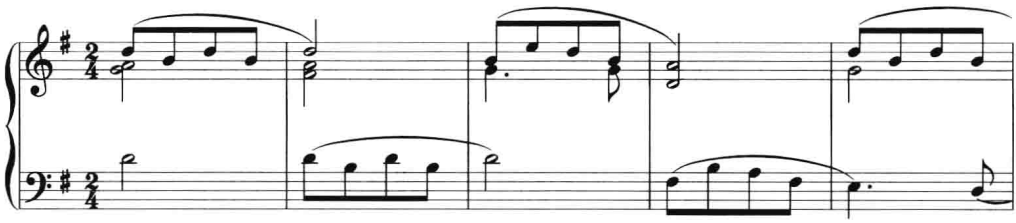
陈培勋《双飞蝴蝶变奏曲》



例 3–24 第 4 小节低音部中的宫变为角，是通过下四度（上五度）模仿旋律声部来构成的：

例 3–24

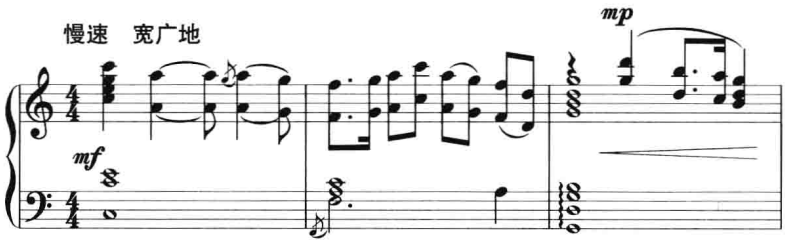
浙江民歌《拜年歌》



例 3–25 第 2–3 小节先后综合了下五度与上五度宫系的音调：

例 3–25

现代京剧《海港》



上例为 C 宫调，其和声进行很有意思：第 2 小节出现的清角音兼有下五度宫系宫音的意义，下接徵音与属和弦。从谱面看，这种和声进行与大调式典型的Ⅰ—Ⅳ—

V进行一样，但由于旋律声部中巧妙地运用了“综合调式性七声音阶”的方法，故其实际音响并未产生“欧化”的生硬之感。此例也可看成F宫调，那么，第3小节中的B音可视为变徵音，它同时兼有上二度宫系角音的意义。

例3–26第4小节中的变徵音，更为明显地具有了上二度宫系角音的意义：

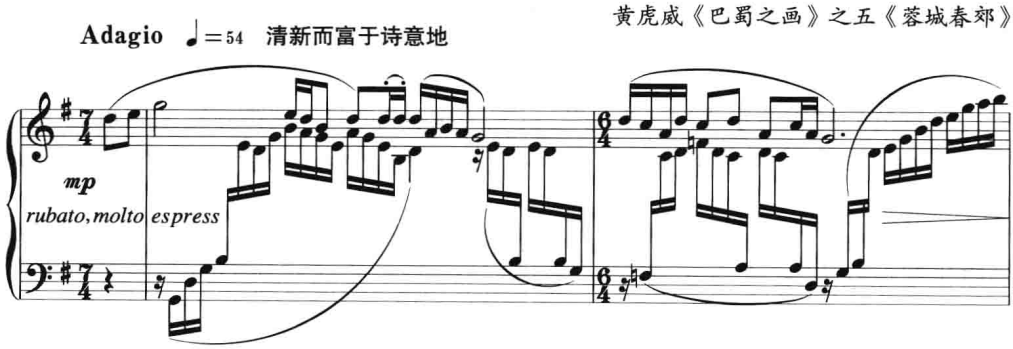
例3–26

现代京剧《龙江颂》

例3–27第2小节中的清羽音，则兼具下二度宫系宫音的意义：

例3–27

黄虎威《巴蜀之画》之五《蓉城春郊》



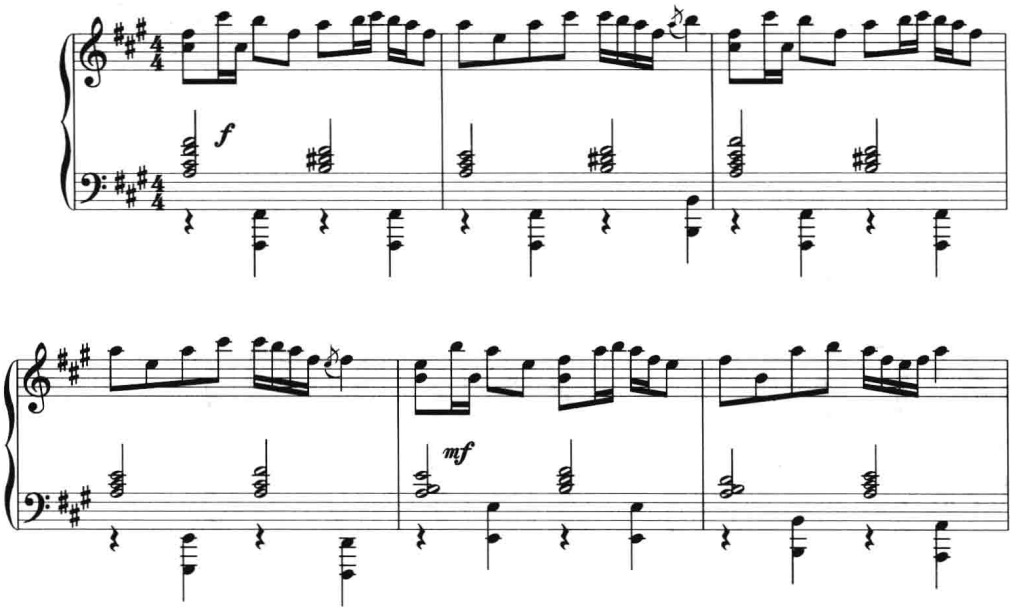
3. 置于内声部

把“小三度间音”置于内声部，既能使其不过分突出，又能使和声音响充实饱满，这在实际创作中更是常用手法。在声部进行上，如是分声部写作，应尽可能保持平稳；如是和弦式织体形式（特别是钢琴织体中的“夹心”式和弦织体），则不必受此限制，根据和声色彩变化与音乐内容表现之需，各个“小三度间音”都能自由选择应用。如以下二例：

例 3–28

《红色娘子军》组曲之一《娘子军操练》

杜　　鸣　　心改编

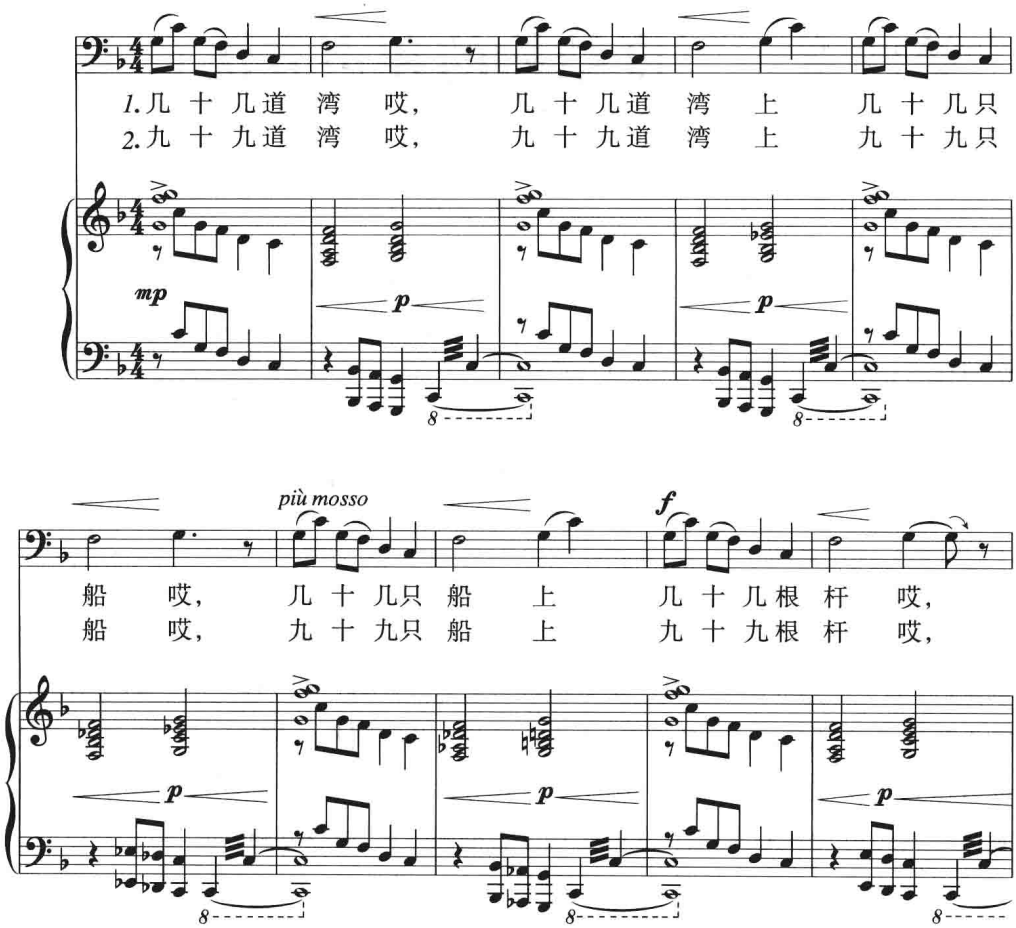


上例第一句中运用了以变徵为三音的大商和弦，第二句中（第 6 小节）则运用了以清角为三音的小商和弦。二者并置地应用同一和弦中不同的“小三度间音”，加强了和声色彩的对比。

下例的旋律以两小节为一个乐节，反复四次（即同一个旋律材料共出现五次），为使和声色彩富于变化，每乐节的第 2 小节均配以不同和弦，其最后一个商音依次配为小商、清羽$_6$、小徵、大商、徵等和弦，其中，四个“小三度间音”的不同用法决定了各个和弦的性质。

例 3–29

陕西民歌《黄河船夫曲》
黎　英　海改编



练习三

一、思考题

为与五声音调风格相协调，三度结构的和声通常在和弦结构、声部进行及对“小三度间音”的处理上会采取哪些方法？

二、分析题

分析黄虎威《巴蜀之画》之五《蓉城春郊》第一部分的和声，指出作品中对和弦结构、声部进行与“小三度间音”处理上的特点。

第四章　三度结构的和声方法（一）

上一章已阐明在五声性调式中采用三度结构和声的原则以及和声与旋律音调之间须注意的若干问题。下面两章将进一步阐述在五声性调式中运用三度结构和声的具体方法。

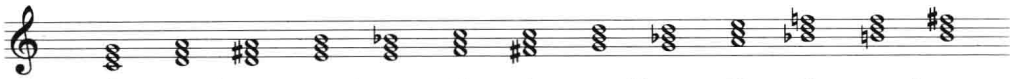
第一节　单一调式性写作方法

前已指出，五声性旋律在调式的呈现上主要有两种情况：有的旋律中，主音的中心作用和其他音级（尤其是属音）对它的支持表现得很明显，从而呈现出单一的调式性；有的旋律中，调式中心要到乐曲结束时才明确，在过程之中则呈现出调式的不确定性或多样性。除此而外，也有的旋律，根据其具体的进行方式，则有可能同时作上述两种调式现象的不同解释。因此，为五声性旋律写作和声，首先要分析旋律的调式构成情况，然后再来确定旋律音的和弦属性及和声布局。

一、和弦在同宫系统各调式中的音级地位

在同宫系统中，分别以宫、徵、商、羽、角五个正音为中心音所构成的五个调式，其所用和弦是共同的，但是，各个和弦在不同调式中的音级地位却各不相同。以C宫系为例，即如下表：

例 4–1



	宫	商	角	清角	变徵	徵	羽	清羽	变宫
宫调式：	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ		Ⅴ	Ⅵ		Ⅶ
徵调式：	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ		Ⅰ	Ⅱ		Ⅲ
商调式：	Ⅶ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ		Ⅳ	Ⅴ		Ⅵ
羽调式：	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ		Ⅶ	Ⅰ		Ⅱ
角调式：	Ⅵ	Ⅶ	Ⅰ	Ⅱ		Ⅲ	Ⅳ		Ⅴ

对于上表，需要作如下几点说明。

1）如第二章中所述，同宫系统中的五个调式，既有各自作为独立调式的一面，又是一个整体，它们之间相互亲近的关系，形成一个共同的功能场，即同宫场；同宫系统中的各个和弦，既具有各自调式相应的音级意义，又具有超乎单一调式之上共同的功能意义，其中宫和弦更具有统领各调式的定调作用。因此，在考虑调式中各和弦的地位与作用时，必须将调式的音级属性（一般的）与五声属性（特殊的）结合起来，而不能仅从单一调式出发只顾及调式的音级意义。

2）上表中各个三和弦综合了三类不同的七声音阶，因而在同一音级上，有的形成了不同结构的和弦。在五声性调式的和声中，这种由于综合应用三类不同音阶而造成的同一音级不同结构的和弦，在通常情况下可不看作变化音和弦，而只看成为同一基本和弦的不同色彩变化，如例 3–29 中所出现的含变徵或清角、变宫或清羽等音的不同结构和弦的用法即属于此种性质。但在适当的结构条件下，也可将它们视作变化音和弦，如在宫调式中的徵和弦（即属和弦）之前应用大商和弦与变徵和弦，可作为重属和弦来解释（参见例 4–2 第 11 小节）；在清角和弦之前应用清羽和弦则可看作为重下属和弦，如此等等。

3）从实际的音乐创作情况来看，Ⅱ类与Ⅰ类音阶及其和弦应用较多，而Ⅲ类音阶及其和弦（主要是指含清羽音的和弦）则较少应用，这主要恐怕是由于Ⅲ类音阶的旋律及其和声容易造成调式游移的缘故（在以十二平均律为基础的钢琴上弹奏更会加深这种感觉）。由于这类现象还涉及三类不同音阶的同音列调式和声的处理问题，故将在下一章集中讲述。

二、和声进行

从上例可知，五声正音在各个调式中有着不同的音级地位，因而各调式的骨干音构成情况也不尽相同。一般来说，主音的上下方五度音（即属音与下属音）对主音的支持是最直接的，因而成为调式中最重要的骨干音。从五个调式的情况来看，徵、商、羽三个调式的上下方五度音均为五声正音，故能自由地构成正格、变格及完全进行；宫调式的上方五度音是五声正音，下方五度音为偏音清角或变徵，因而较多地运用正格进行；角调式的下方五度音是五声正音，而上方五度音为偏音变宫或清羽，因而较多地运用变格进行。但调式和声比起大小调和声来，其和声进行要自由和随意得多，五声性调式和声也是如此，除了四五度进行之外，二度与三度的进行也很多见；同时，它没有大小调和声中T—S—D—T等的和声进行模式，这从前几章所引用的作品谱例即可明了。但应当指出，不同和声进行中的强弱关系是以客观物理音响为基础的，因此，应依据音乐表现的需要来构思和声进行与和声的布局。

三、和声终止式

和声终止式对于确立调式中心具有决定作用。这无论对于单一调式性的和声还是交替功能调式性的和声均是如此，其区别在于：在单一调式性的和声中，和声终止式中的和声进行对于整个和声运动具有一定的影响；而在交替功能调式性的和声中，它只对乐曲的终止部分具有决定意义，其整个的和声进行常常受同宫场的相对功能的影响，有时相对功能甚至起主导作用。

终止式中的和声进行，最典型的是正格进行，这对于宫、徵、商、羽各调式都不成问题，唯角调式缺少属和弦的支持，这对于调式的确立带来一定的难度，其下五度为正音羽，虽然它在角调式中占有重要地位，但若过多地强调羽和弦的作用，反而可能会“喧宾夺主”，使角调式变成羽调式的“半成调式”，因而其和声终止式也就更多地需要借助于音调上支持主音的因素，同时在和弦的应用上则常以Ⅶ级（商和弦）来代替属和弦。变格终止对于徵、商、羽、角各调式也不成问题，唯宫调式的下五度音为清角或变徵，因而在运用变格终止或复式正格终止时，常以Ⅱ级或Ⅵ级和弦来替代Ⅳ级和弦。

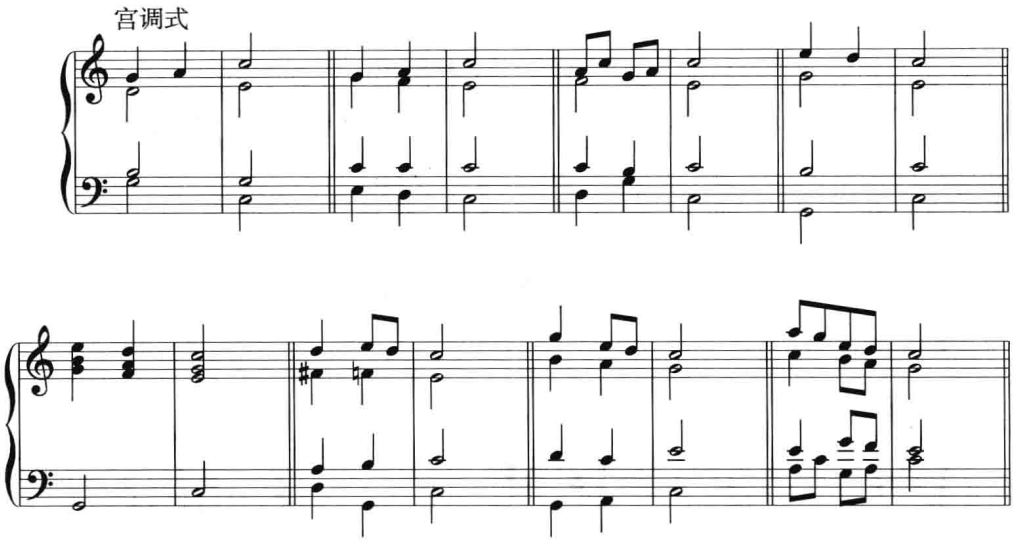
五声性调式和声终止式的构成，除了和声进行之外，还需同时考虑到音调因素。

在第一章中已经指出，各调式最基本的音调，主要是围绕着主音由上下方邻音级进构成的“三音组”及其变体形式。这一音调特点最鲜明地表现在乐曲的终止中，它对和声终止式的构成同样具有重要意义：既可以根据旋律音调来决定终止式的和声进行，也可以将“三音组”音调作为和弦的低音进行来构成和声终止的样式。

下面是各调式和声终止式的举例：

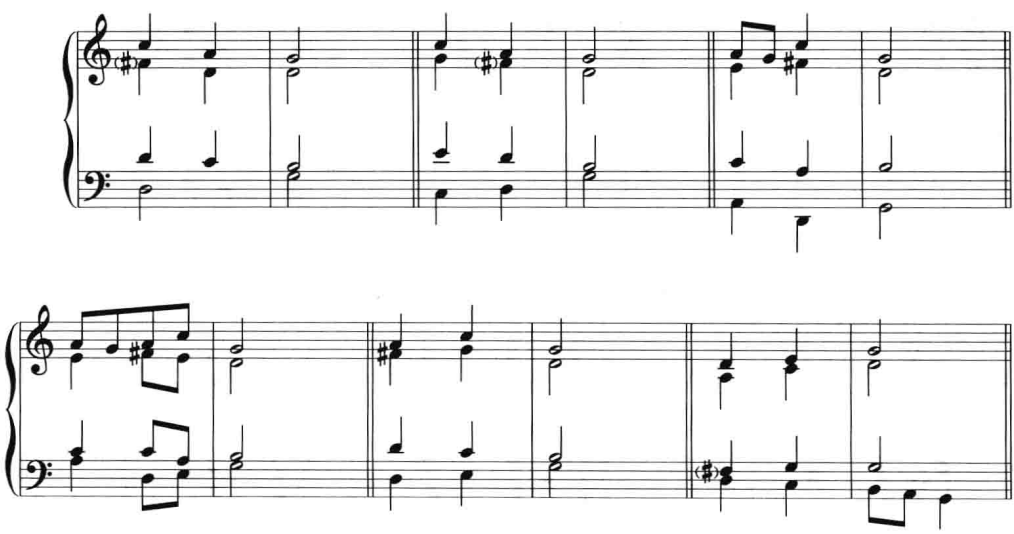
例 4–2

宫调式



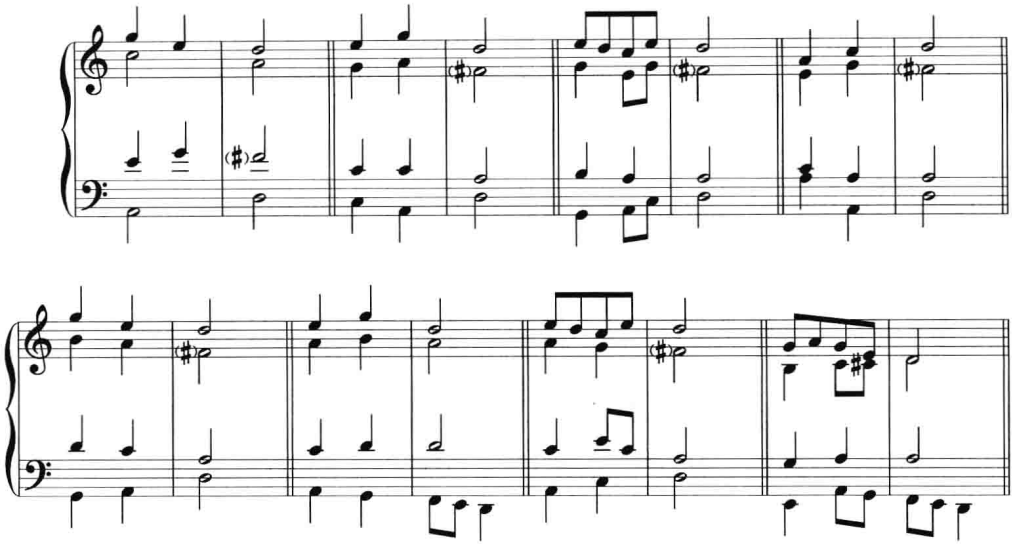
例 4–3

徵调式



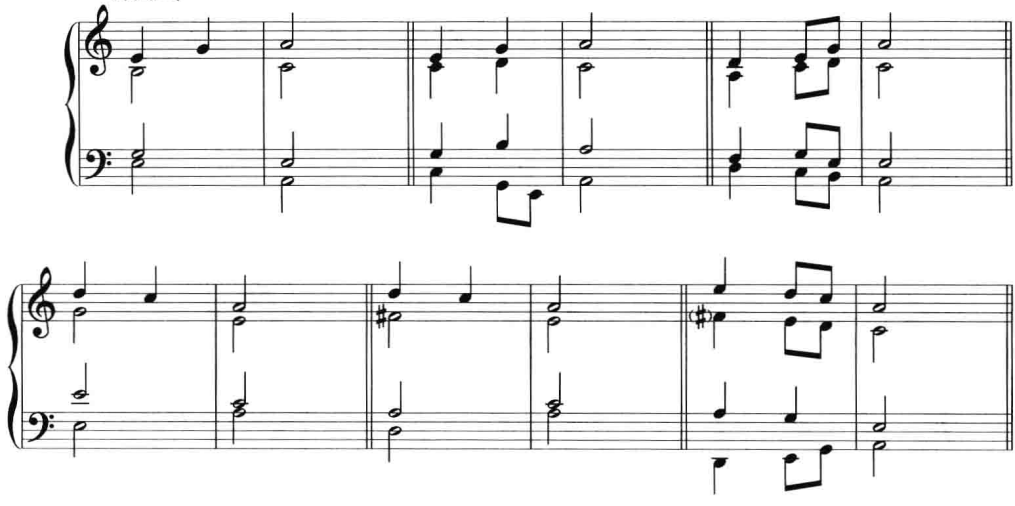
例 4–4

商调式



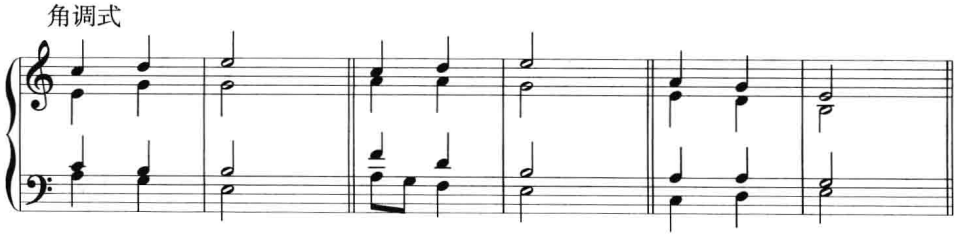
例 4–5

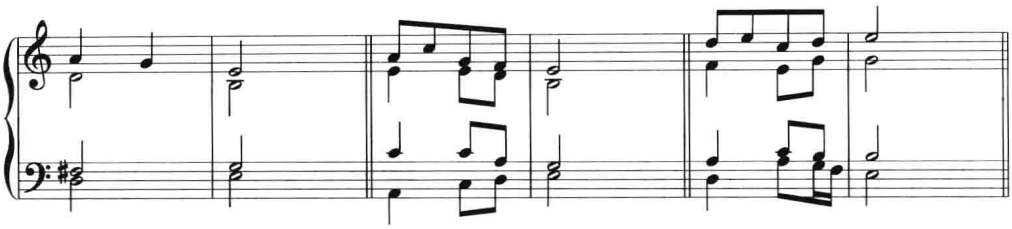
羽调式



例 4–6

角调式



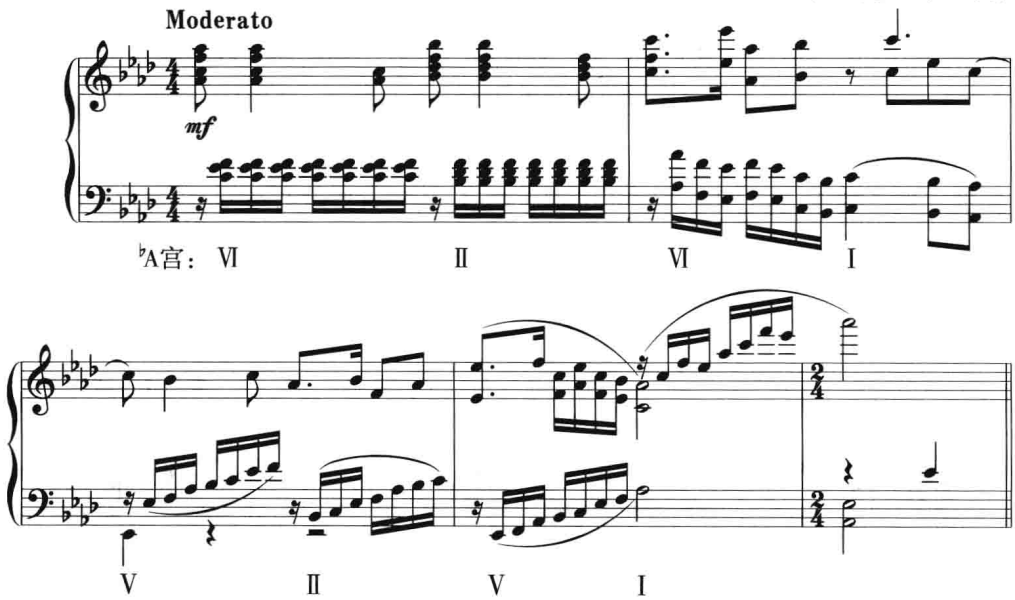


上面列出了若干五声性调式的和声终止式，但无论是民间音乐还是专业音乐创作，在音调或是和声上的变化则要丰富得多。

下面是对以单一调式性创作的五声性调式实际作品片段的和声分析：

例 4–7

冼星海《二月里来》
黎　英　海配伴奏

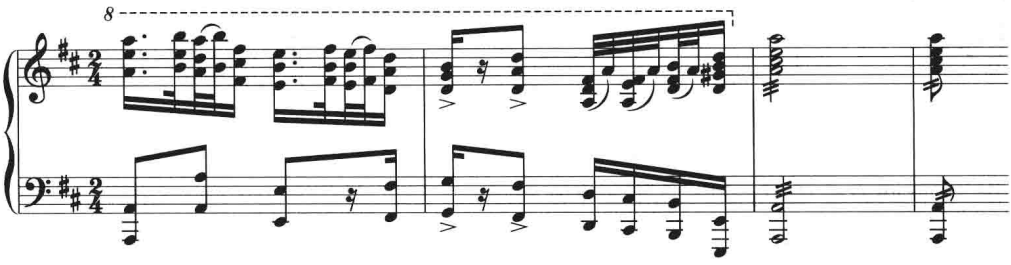


上例是宫调式，起始和弦按其音调本可以用宫和弦，但由于接下来的第三、四拍适用商和弦，为连接与进行的方便，故以包含宫、角音的羽和弦予以替代；第 3 小节中的Ⅴ级与Ⅱ级和弦，左手用了五声音阶式的进行，从和弦的构成方式来说，则是用四度音代替三度音并与附加音相结合的和弦；第 4 小节Ⅴ级和弦的构成与前相同，它与附加六度音的主和弦相连接构成了正格终止。

下例是徵调式：

例 4–8

京剧《红灯记》

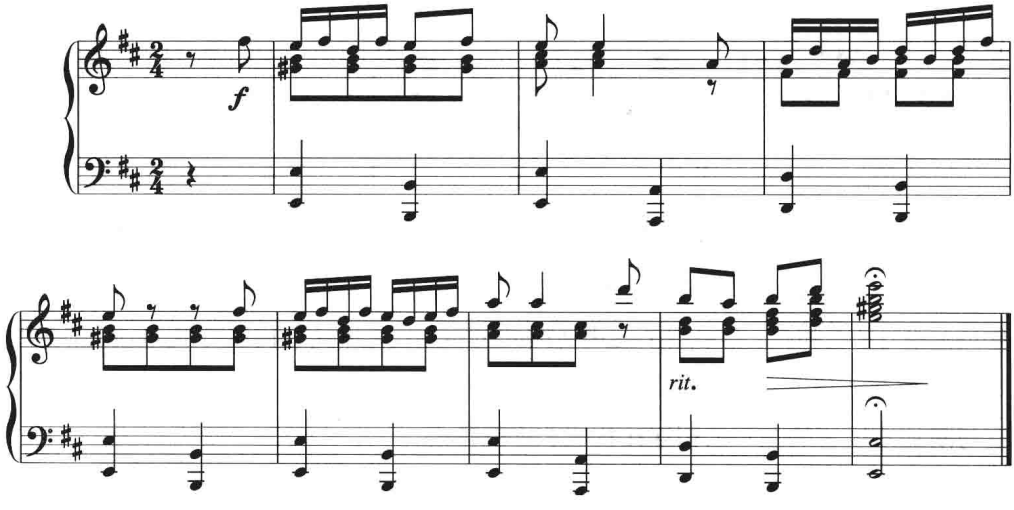


上例虽只引用一个段落的结束乐句，但和弦运用比较多样，除了以变宫为根音的Ⅲ级和弦没有出现之外，其他各级和弦都有应用。和声进行中，一开始运用了Ⅰ(徵)—Ⅵ(角)—Ⅴ(商)—Ⅳ(宫)—Ⅶ(清角)—Ⅳ(宫)这样的在大小调和声中很少见到的样式；终止式由Ⅳ—Ⅵ—Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ构成，连续上四度的进行具有很强的和声力度，它与该段音乐所要表现的“诉说英雄家史”相吻合。其中V_7和弦的用法有两点值得注意，一是为加强力度，采用了以变徵为三音的属七和弦结构；二是其七音直接进入到了主音。属七和弦中的七音是下属音，由它直接进行至主音，突现了这个和弦所含有的属与下属的复合性质。

下例是商调式：

例 4–9

京剧《智取威虎山》

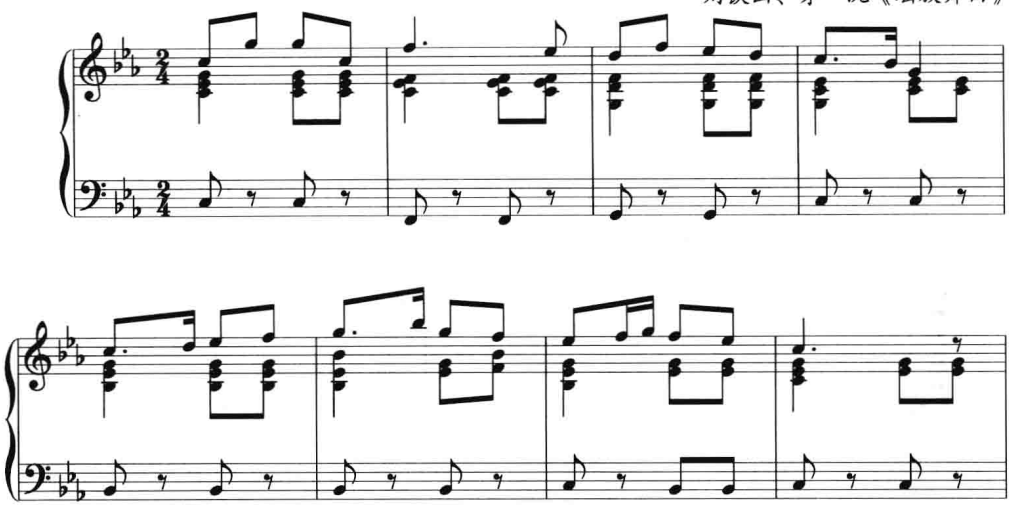


例 4–9 是京剧《智取威虎山》的一段过门音乐，采用Ⅰ类商调式写成。两个各为 4 小节的乐句，其和声进行均由Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ构成，色彩明快，体现了欢乐的情绪。

下例是羽调式:

例 4-10

刘铁山、茅　沅《瑶族舞曲》

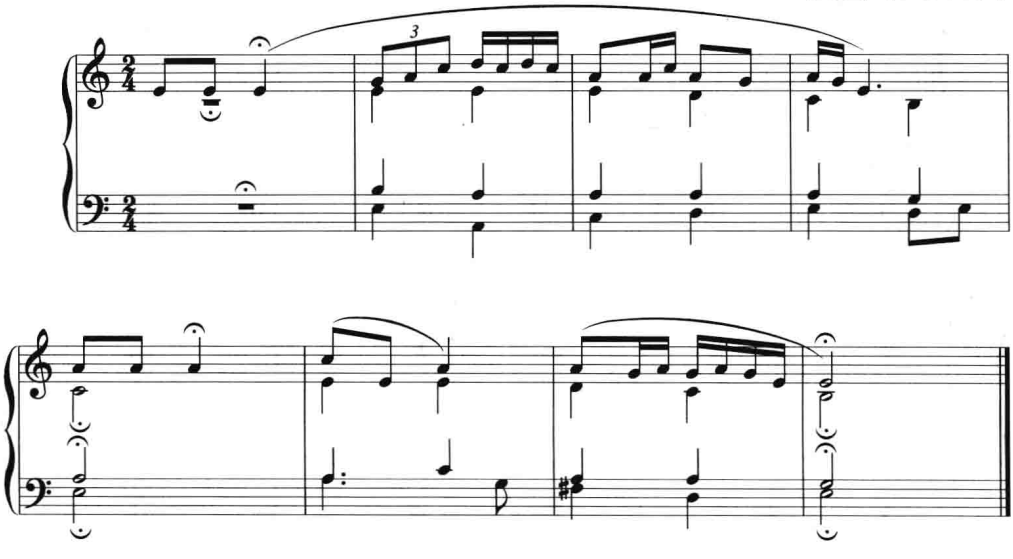


上例为单一的羽调式,第一乐句 4 小节的和声构成了Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的完全进行,第二乐句的前两小节,以Ⅲ级(宫)和弦第二转位持续进行的用法,使得和声具有一种不稳定感,符合曲式结构上的要求;第 7 小节第二拍在终止式中仍用这个和弦,则具有替代属和弦(角)的意义。

下例是角调式:

例 4-11

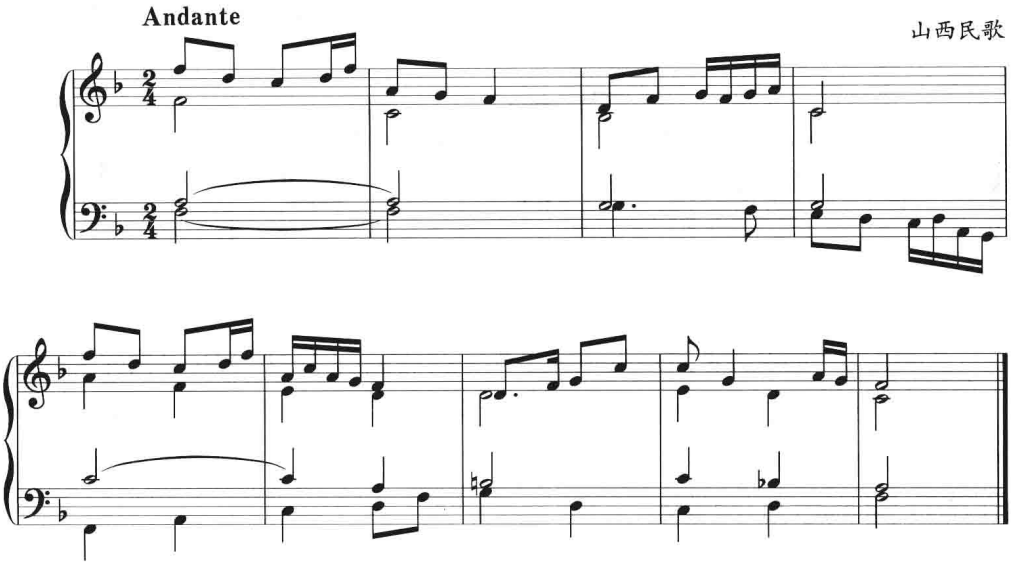
黎英海《江苏民歌》



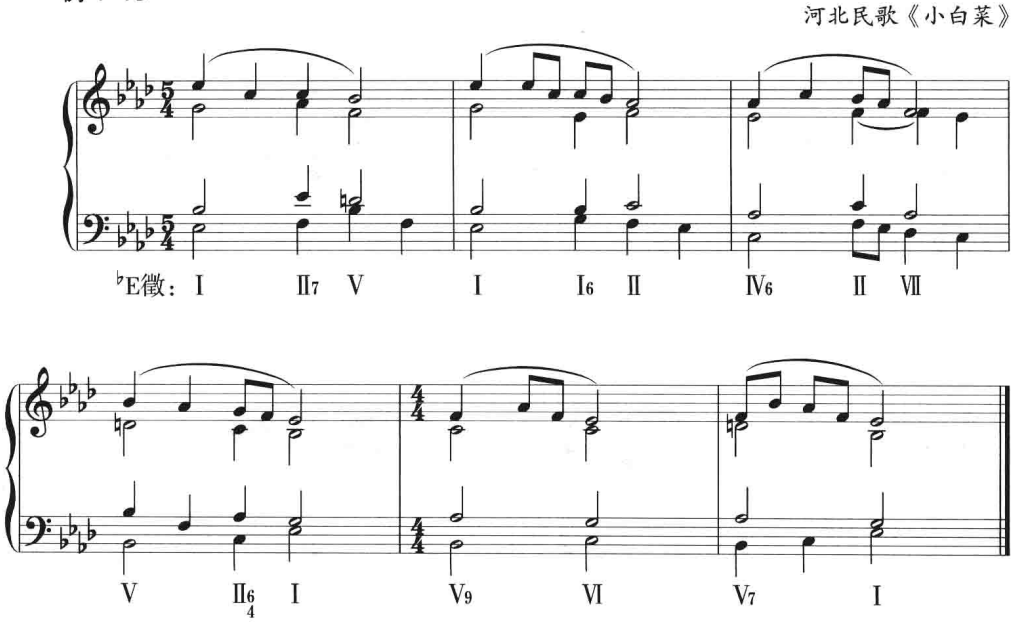
分析例 4–11 的和声写作，须特别注意低音部的进行对主音的支持（注意第二乐句开始由此而形成的羽和弦的第二转位）；两乐句的终止式虽然都由Ⅶ（商）—Ⅰ（角）构成，但前乐句中的商和弦是用四度音代替三度音的，色彩柔和，第二乐句却用了大商和弦，色彩明亮。

下面是运用自然音和弦为宫、徵、商、羽、角各个调式的民歌旋律写作的和声举例：

例 4–12

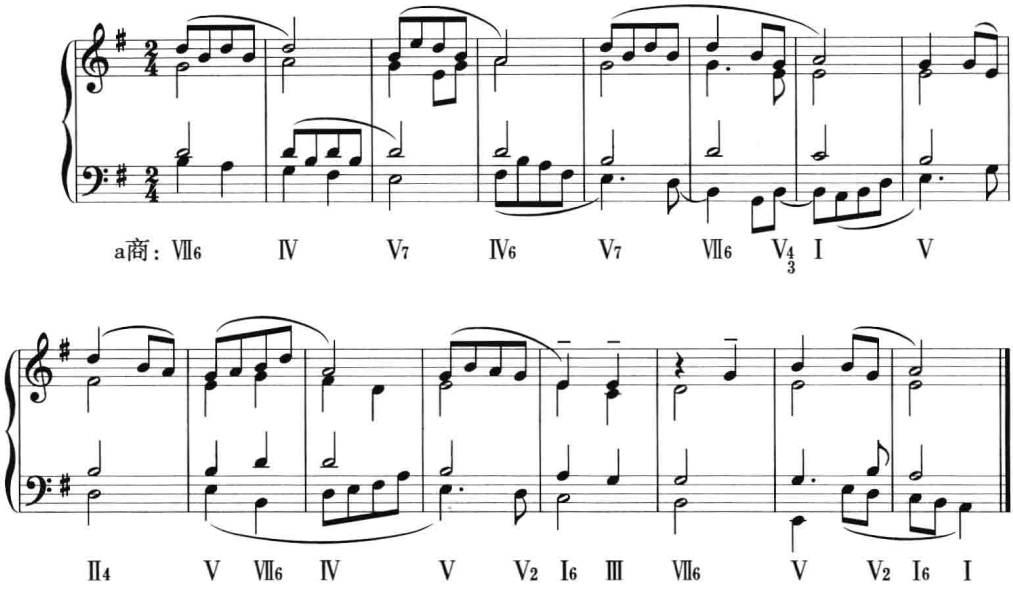


例 4–13



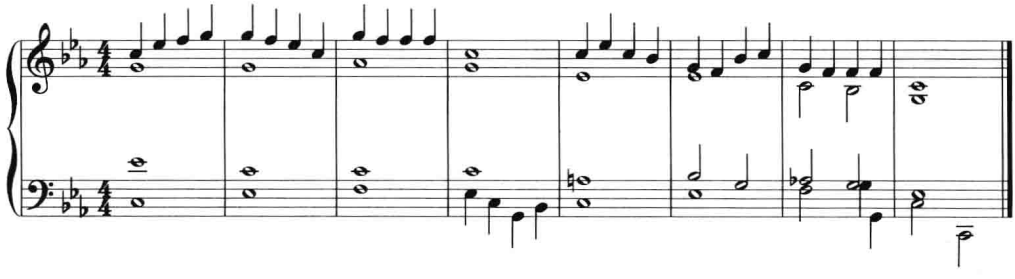
例 4–14

浙江民歌《拜年歌》



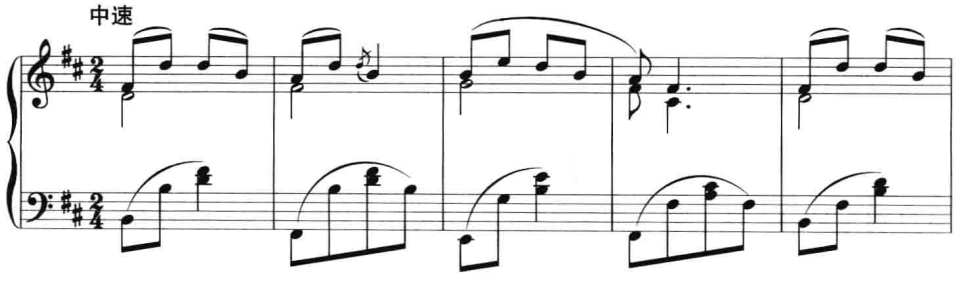
例 4–15

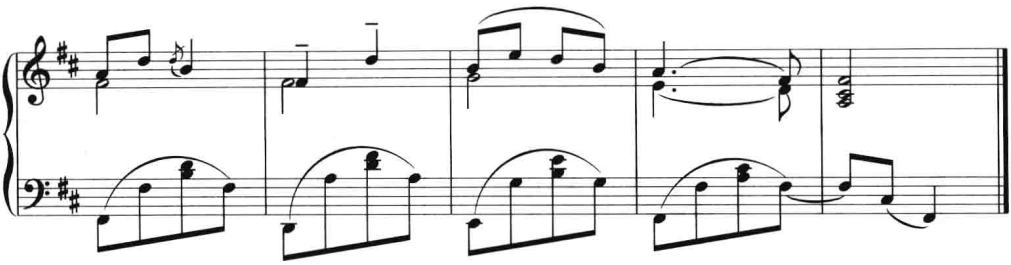
云南民歌《小河淌水》



例 4–16

江西民歌《井冈山歌》



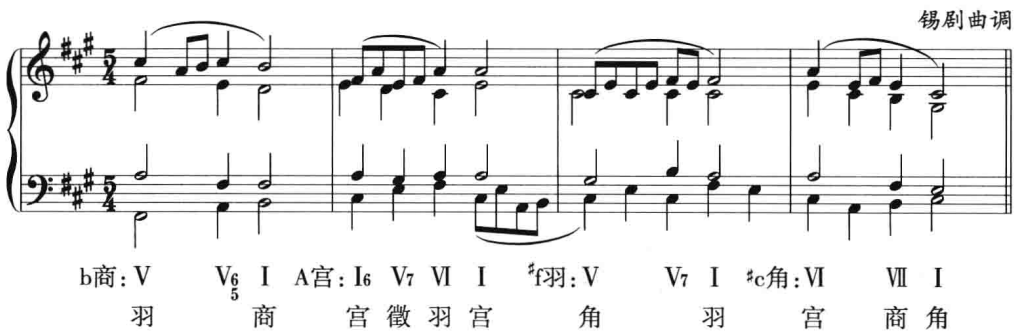


第二节　交替功能写作方法

第二章中已经指出：调式运动中的音级交替功能，相应地运用到和声中去，便构成和弦的交替功能。在五声性调式中，音级交替现象随处可见：在各个旋律片段的进行中大量存在着以某音为临时中心音的情况，如果此时把这个临时中心音当做调式主音，在和声写作中同时引入该调式典型的和声进行，如正格进行、完全进行等予以强调，即能构成同宫系统平行调式的交替功能和声。这种和声写作的原则与方法，类似于大小调和声中的离调，只不过离调中所应用的副属和弦或副下属和弦均以变化音（即不同调域的音）为标志，而五声性调式中的交替功能写法，则是在同宫系统（同一调域）内实现的，故一般不会出现变化音。

下面是为例 2–1 写作的和声：

例 4–17

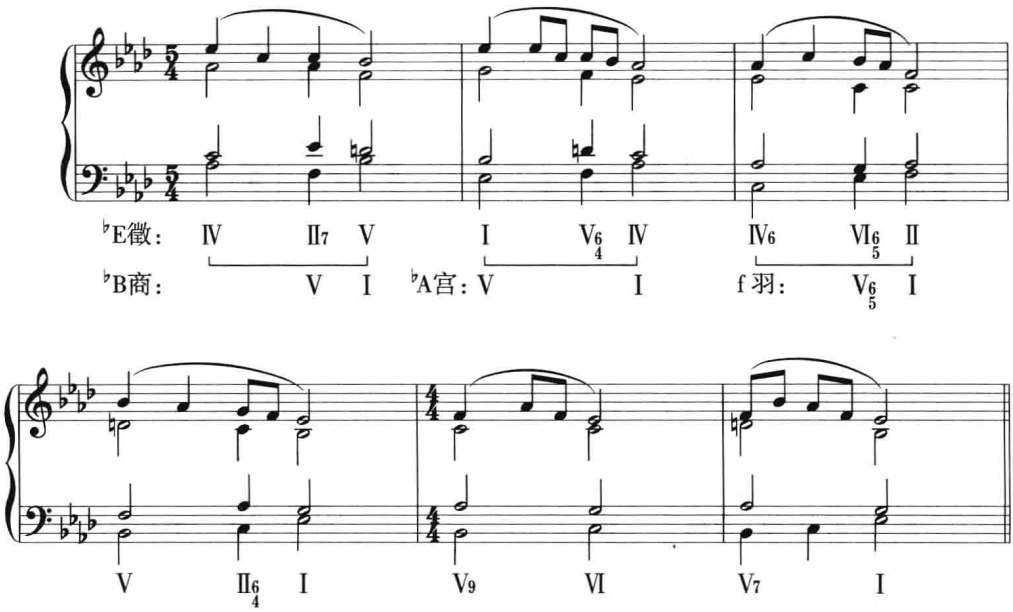


上例是由两个各为两小节的乐句构成的一个乐段。每个小节自成乐节，其旋律落音分别为商、宫、羽、角。在和声写作中，把每小节的落音视作临时中心音，同时引入与该临时中心音相应的正格进行，即形成同宫系统内商、宫、羽、角各平行调式的交替功能，最后终止于角调式。

下例的情况与上例相类似:

例 4-18

河北民歌《小白菜》



《小白菜》的旋律由 4 小节的乐段加 2 小节的补充构成,整体上为徵调式。前 4 小节从主音(徵)开始,每小节自成乐节,每个乐节的落音按商—宫—羽—徵逐级下行,终止于徵音,经过 2 小节的补充,加强了徵调式的终止感。上例的和声写作,按每个片段的旋律走向,把各小节的落音作为临时中心音,辅以相应的正格进行予以支持,随即分别形成♭B 商、♭A 宫、f 羽与♭E 徵各调式的交替功能和声。

在五声性调式中,由于音级交替是一种常态现象,所以,采用交替功能的和声写作也成为一种基本方法,但是,这不等于说凡是旋律中有音级交替之时都需用相应的和声方法。如前所述,对有些旋律的调式性也可作两种不同的解释,这对和弦的应用及和声变奏写作提供了多种的选择可能。如河北民歌《小白菜》的旋律,既可运用同宫场理论以音级交替功能来看待调式的构成,也可作为单一的徵调式来看待,例 4-13 的和声即是以单一调式性来写作的。与例 4-18 相比,其主要的不同之点是,不让前 4 小节的每个片段都形成一个以正格进行予以强调的临时调式中心,避免在和声上有过多的停顿感(如把第 2、3 小节的落音处理成和弦的三音位置等),以使和声进行更为流畅,直到第 4 小节才终止于徵调式的主和弦。

下面是对运用交替功能和声手法的音乐作品片段的分析:

例 4–19

羊　鸣等　歌剧《江姐》
黎　　英　　海配伴奏

粉身碎骨　心　也　甘！为劳苦大众　求解　放，　粉身碎骨心也

♭B宫：V　VI　I6　II　I　VII6/5　III　III7

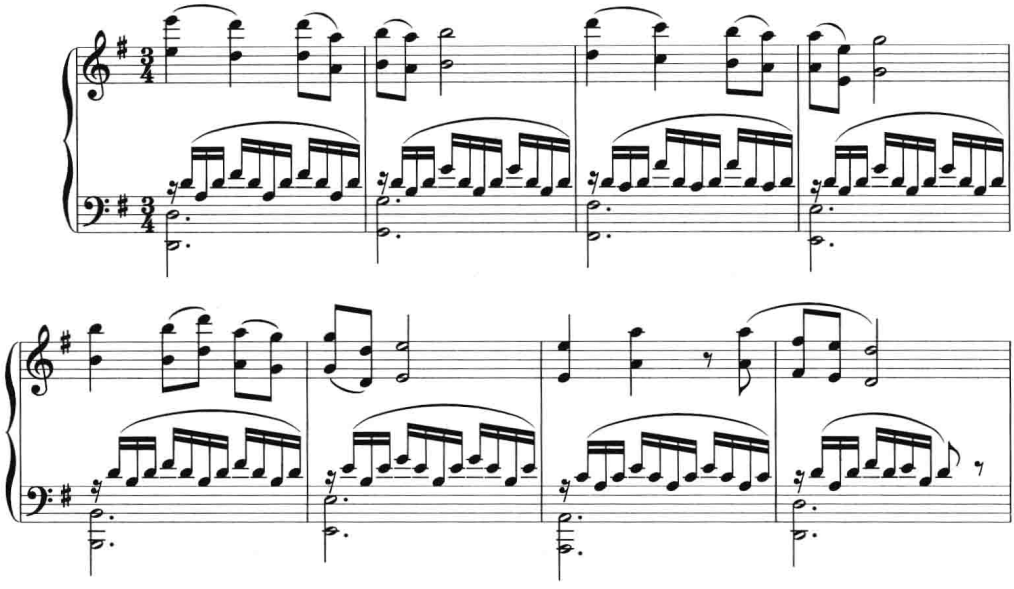
甘，为革命粉　身碎　骨　心　也　甘！

VI　II6　III　II　VII6/5　III6　I

上例是宫调式，但旋律进行中常呈现出音级的交替功能特性，如第 2—3 小节之间与第 3—4 小节之间分别进行至角与羽，和弦的选择也相应地以上四度的七和弦进行到三和弦来加强其交替功能，尤其是第 4 小节第一拍，已有 g 羽调式的明显的终止感，直到最后才用了宫调式的和声终止式，使其得以稳定地结束。此例的低音部写作在平稳进行中运用了一些变化音，既在整体上保持着五声性的音调特点，又增强了和声进行的动力。

例 4-20

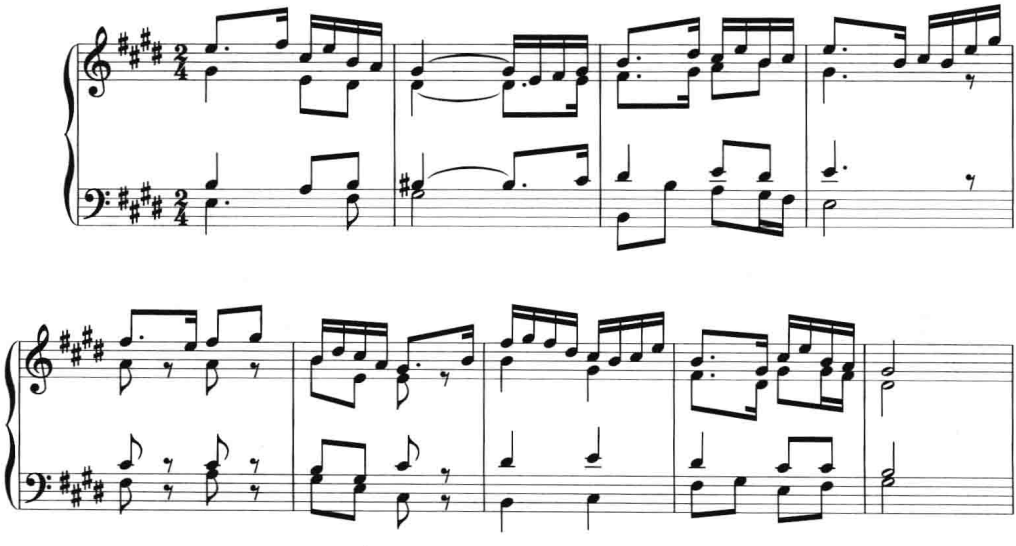
瞿　维、严金萱等　舞剧《白毛女》



上例是徵调式，在旋律与和声进行中照样体现出交替功能的特点，如第 5—6 小节临时地交替到了羽调式；第 7—8 小节则以自然模进手法终止于徵调式。此例的和声节奏以一小节为一个和弦单位，因此较多地把一些旋律音处理成了倚音、辅助音、换音及先现音等的和弦外音。

例 4-21

京剧《红灯记》

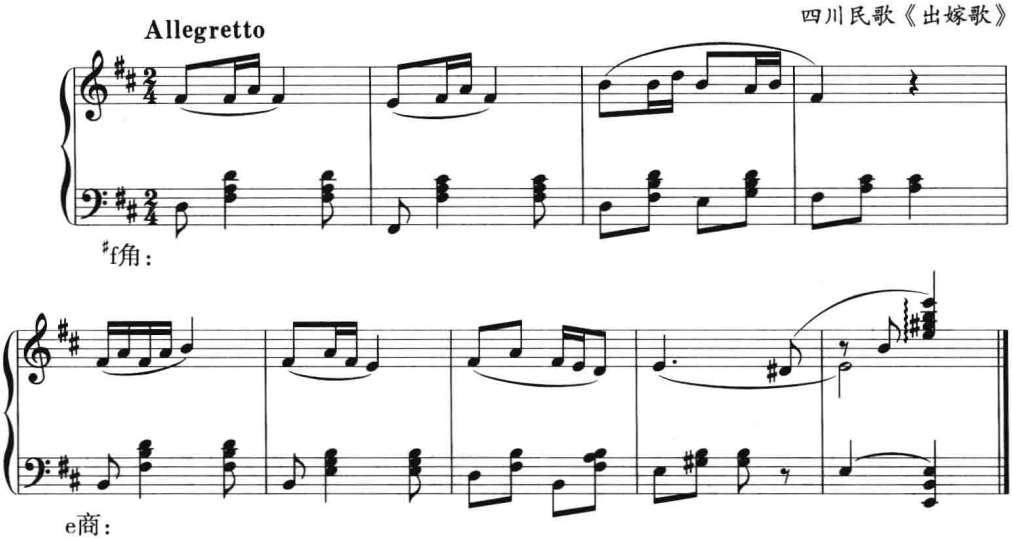


上例是角调式，中间也呈现出音级的交替功能，如第3—4小节之间的旋律与和声均呈现以宫为临时中心的交替现象。角调式由于缺少属音与属和弦的支持，因而在终止式中更多地有赖于两个外声部音调上支持主音的因素。可以比较例中三处类似的走向主音的旋律音调在和声处理上的不同方法，其中，第一次出现的角和弦用了升三音的和弦，这是求得色彩变化的用法，类似的方法也可用于终止式中，这在欧洲自然调式（弗里几亚调式）和声中也是常见的。

明显的交替功能由典型的旋律进行与和声进行（或终止式）予以强调，并能形成具有某种调式色彩的临时中心，但这种临时中心只是对某个音级与和弦的侧重，并不构成整个调式的转换。如果将交替功能进一步扩大，并联系到特定的曲式结构条件（如乐段之间、对称性乐句之间及处于乐曲的结尾等），使得某音在其支点音的明确支持下，得以确立为新的调式主音，就能构成调式的交替。如以下两例：

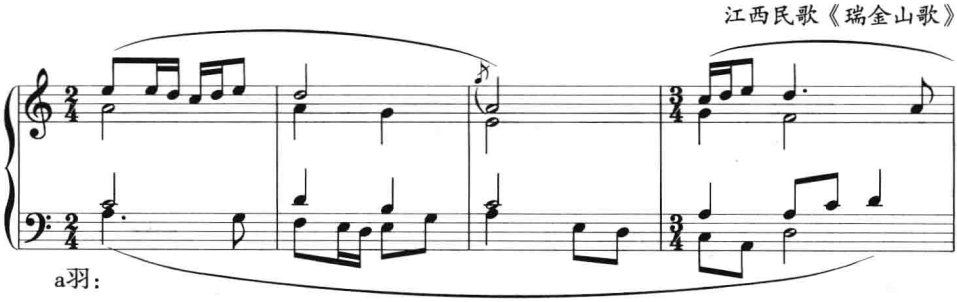
例 4–22

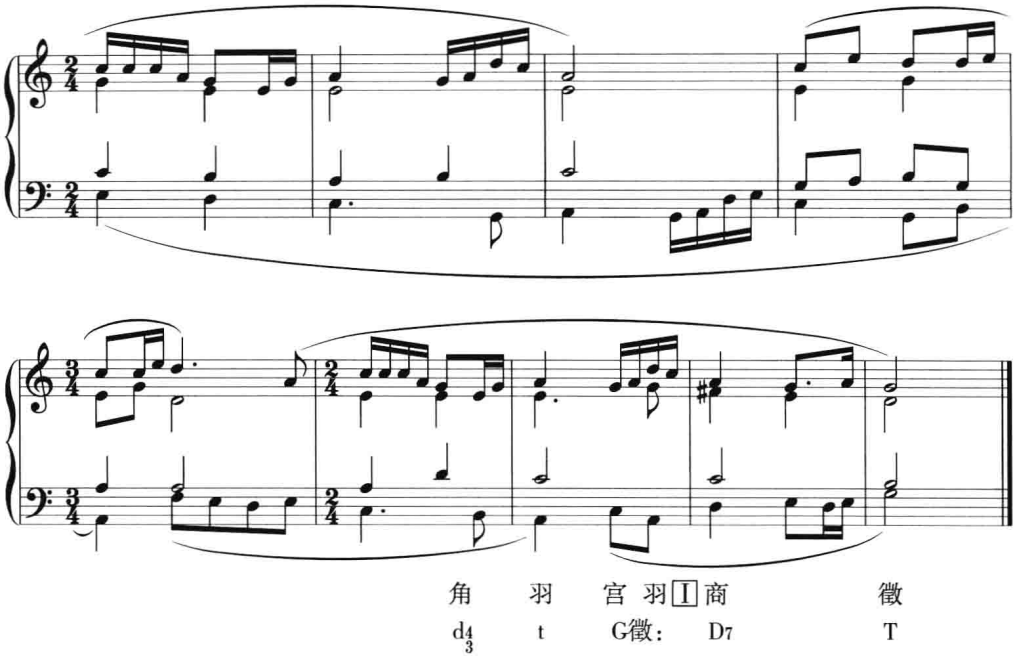
四川民歌《出嫁歌》



例 4–23

江西民歌《瑞金山歌》





例 4–22 上句为♯f 角调式,下句交替到同宫系统的 e 商调式。两句之间形成上四度的和弦关系,连接自然而顺畅;两句不同的调式又有各自的和声终止式予以强调,因此,调式的交替甚为明显。

例 4–23 是一种在民歌中常见的“曲尾交替”:前 11 小节均为 a 羽调,到最后 2 小节才交替到 G 徵调式,为使新的调式得以确立,和声上采用了Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ的完全终止。

练习四

一、思考题

1. 单一调式性和声与交替功能和声有什么区别?

2. 音级的交替功能与和弦的交替功能是什么关系?请举例说明。

3. 音级的交替功能与调式交替有什么区别?

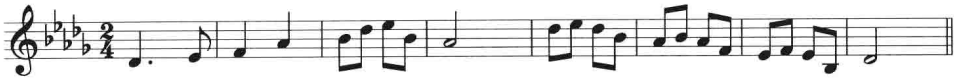
二、分析题

对例 4–13、例 4–18 与例 4–22 进行比较分析,指出它们之间和声上的异同。

三、写作题

(一)运用单一调式性和声方法为下列旋律写作四部和声(带△者也可采用其他织体形式,下同):

1.

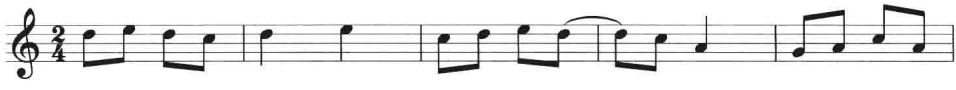


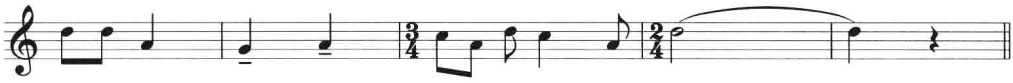
山西民歌

2.

四川民歌《太阳出来喜洋洋》

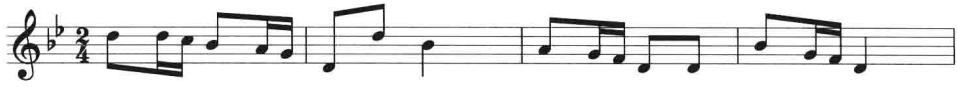
3.





4.△

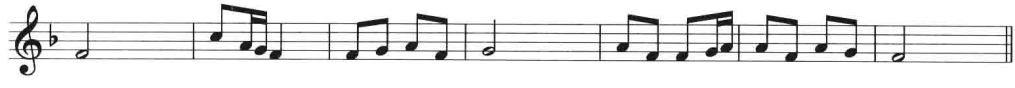
5.△



（二）运用交替功能和声方法为下列旋律写作和声：

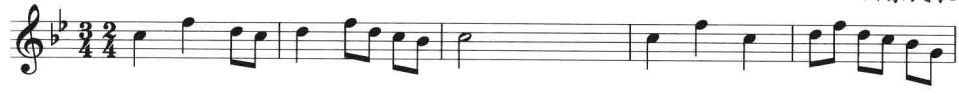
广西壮族山歌

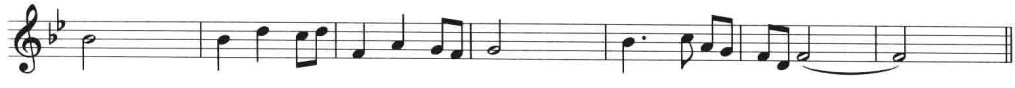
1.△



山东民歌

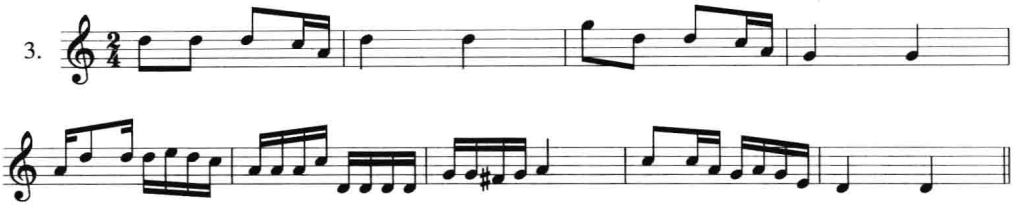
2.



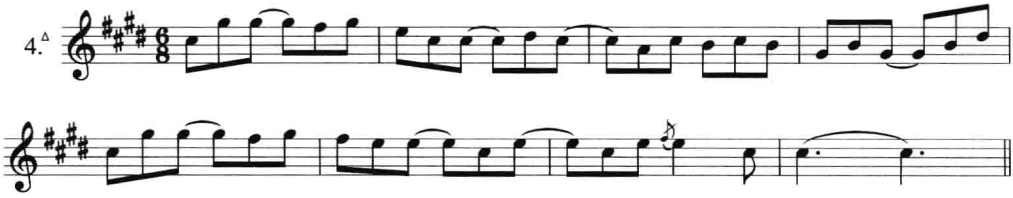


甘肃民歌《陇东小调》

3.

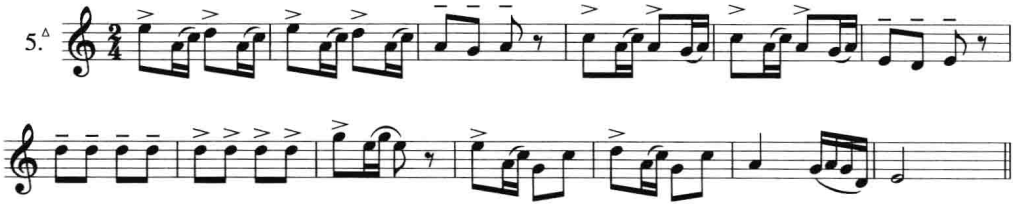


4.△

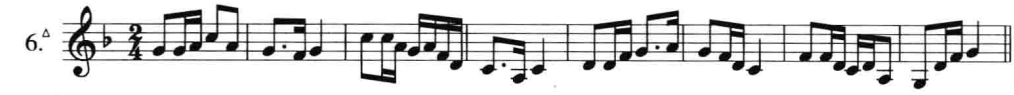


《舟山渔民号子》

5.△



6.△



第五章　三度结构的和声方法（二）

第四章讲述了运用三度结构原则为五声性旋律写作和声的两种基本方法，即：依据旋律的具体进行，采用单一调式性的写作；或是运用同宫场原理，采用音级（和弦）交替功能的调式性写作。本章则主要讲述同宫系统复合调式、同音列的同主音调式的和声写作方法。

第一节　同宫系统复合调式的和声写作方法

复合调式，由同宫系统的不同调式纵向结合构成。它可表现为两个或两个以上不同调式旋律的复合（这主要运用于民间多声部音乐与复调音乐的织体中），也可表现为不同调式的旋律与和声的复合。

为一个五声性旋律写作和声时，将旋律调式的主音作为和声调式的五音、三音、七音或二度音，形成旋律与和声之间不同主音、不同调式的重叠，这就是复合调式的和声方法。由于同宫系统各调式之间音列相同、和弦列相同，因此，调式重叠之后，总体音响仍比较和谐。诚然，不同主音关系的调式重叠，仍会呈现出程度不等的复合效果来。

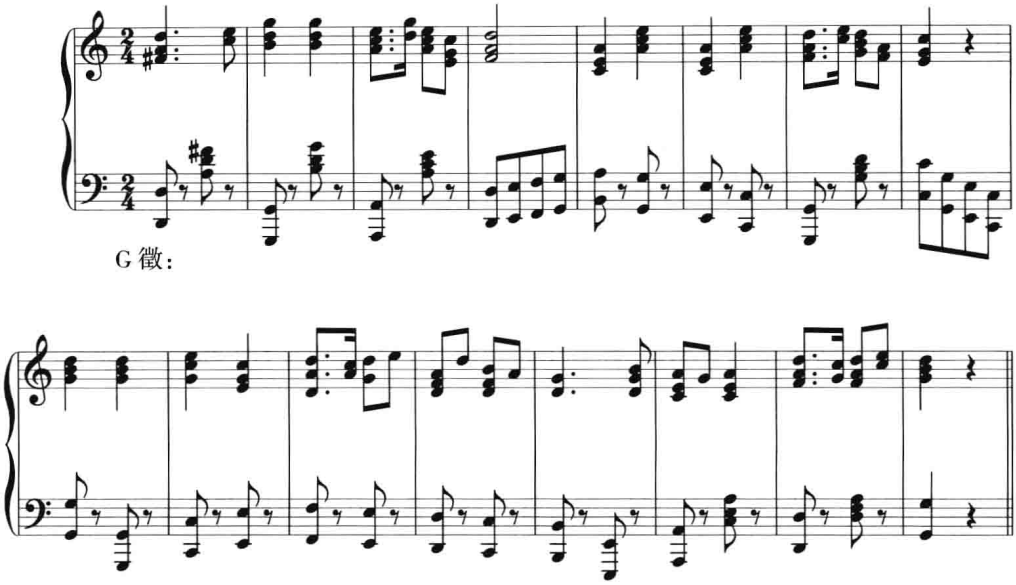
复合调式可分为五度关系、三度关系与七（二）度关系三种类型。

一、五度关系调式的复合

主音相距纯五度的调式复合最为常见，可由徵 / 宫、商 / 徵、羽 / 商、角 / 羽各个旋律与和声调式的纵向结合构成。其时，旋律调式的主音即成为和声调式的五音，又由于二者的调式性质一致或相近，因而融合程度高，多数仅在终止时呈现出旋律与和声调式主音的不一致，而显现出一定的复合效果。如下例：

例 5-1

瞿　维、严金萱等　舞剧《白毛女》（第五场）



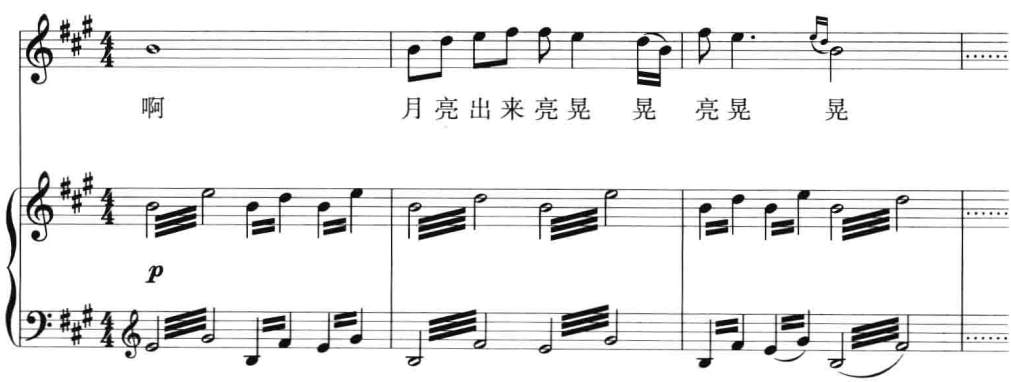
上例选自舞剧《白毛女》，其 d 商调式的旋律原为红军歌曲《三大纪律八项注意》，和声调式则为 G 徵调，构成同宫系统商与徵的调式复合。此例中大量运用了交替功能的写作方法，直至和声终止时才明确为徵调式。

如果说，上例的调式复合，到了乐曲的终止部位才予以明确的话，那么，下例则是从复合和声的思维出发，在歌曲一开始就以复合调式来处理，并贯穿始终：

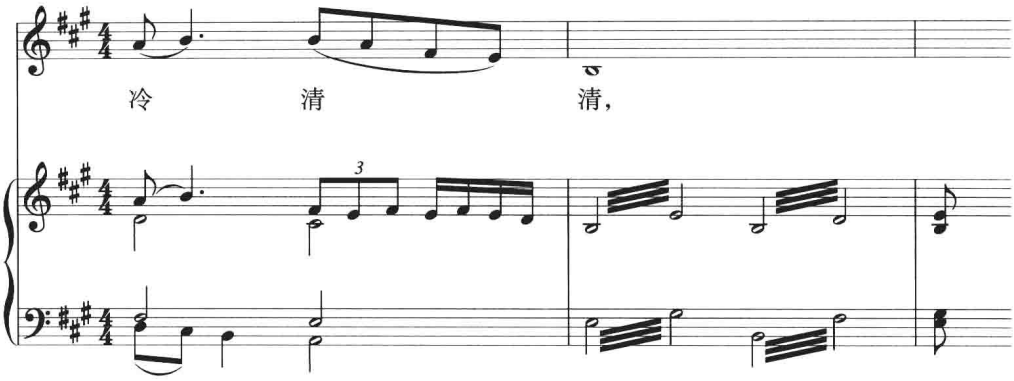
例 5-2

云南民歌《山歌》
马　思　聪配伴奏

a）（开始部分）



b）（结束部分）



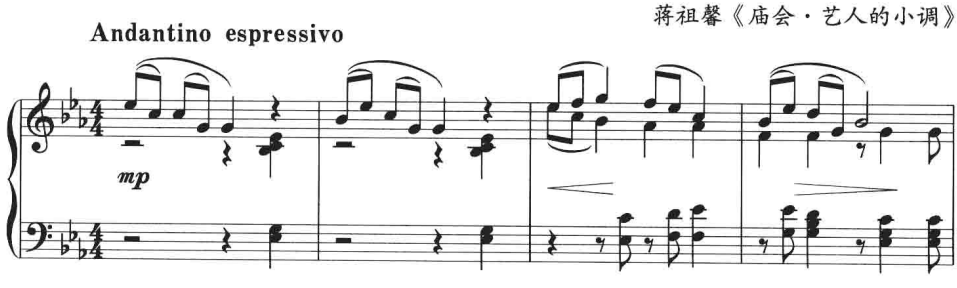
上例的歌曲旋律为 b 羽调，伴奏中的和声以 E 大商和弦为主和弦，构成了 D 宫系统羽 / 商的调式复合。作者采用三个升号调来记谱，可能是因为伴奏中的商（主）和弦应用了变徵音而超出了两个升号调范围的缘故（谱面上变成了 A 宫系统），但依据习惯（尤其是认定旋律调式的习惯），这里将其视为 D 宫系统（调号应为两个升号）Ⅰ类 E 商调式与 b 羽调式的复合似更为简便和顺畅。（由于应用变徵音的Ⅰ类商调式与上五度宫调系统中应用清角音的Ⅱ类徵调式为同音列调式，故有可能做出两种宫调系统的解释。见本章第二节所述。）

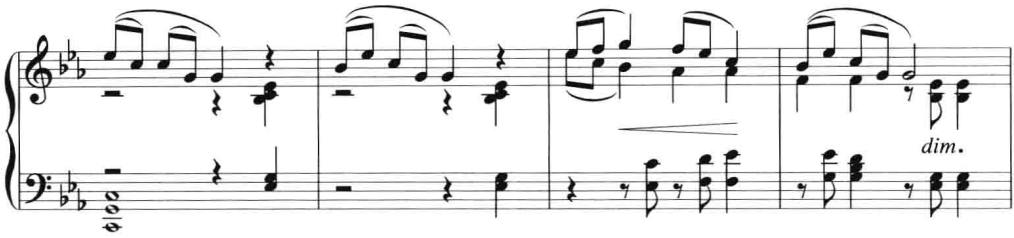
二、三度关系调式的复合

主音相距三度关系的调式复合，多由角 / 宫、宫 / 羽这两对旋律与和声调式的纵向结合构成。其时，旋律调式的主音即成为和声调式的三音，这从和弦组成的角度来说是很融合的，但由于两种调式的性质相反，因此，复合之后，常会使角调式的旋律具有明亮色彩（例 5–3），而使宫调式的旋律带有柔和之情（例 5–4）：

例 5–3

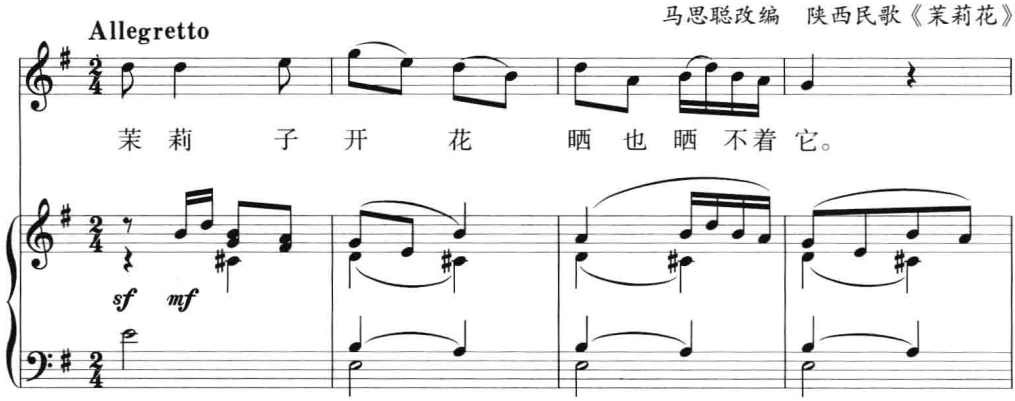
蒋祖馨《庙会·艺人的小调》





例 5-4

马思聪改编　陕西民歌《茉莉花》



三、七（二）度关系调式的复合

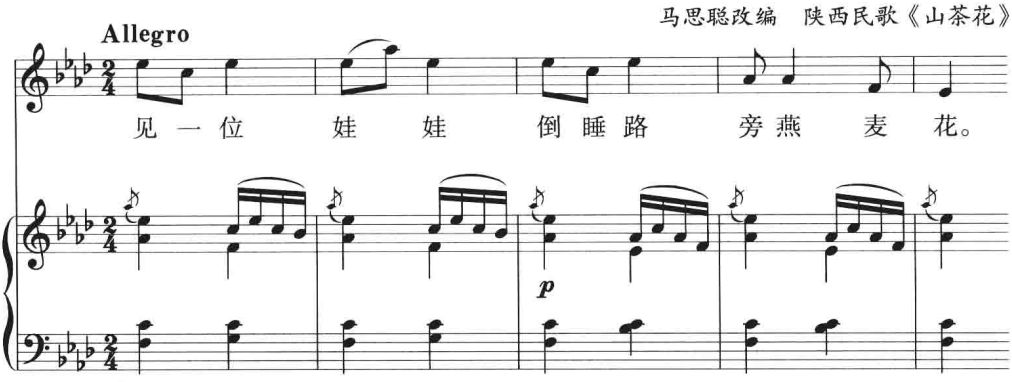
主音相距七度或二度关系的调式复合，可由徵 / 羽、商 / 角、商 / 宫各个旋律与和声调式的纵向结合构成。由于其时旋律与和声调式的主音构成不协和关系，因而复合的效果比前两类较为明显。

在中国的作曲家中，马思聪喜用此类复合调式的和声手法，这与他注重旋律的“起声”有关：[①]他常从乐曲开始时的旋律音调中，抽出其和声内涵来组成和弦，并以此作为和声调式的主和弦贯穿于全曲。如果这个和弦是建立在旋律调式的主音之上的，那么旋律与和声的调式就是一致的；反之，如果不是建立在旋律调式主音之上的，那么二者则往往会构成调式的复合。如陕西民歌《山茶花》的旋律，就整体来看是♭A 宫系♭E 徵调式，但开始两小节“起声”的旋律内涵却明显构成 f 羽和弦，作者即将这个和弦作为和声调式（♭A 宫系 f 羽调式）的主和弦沿用下来直至歌曲旋律的结束，此时旋律调式的主音（徵）就成了和声调式主和弦的七音，二者构成徵 / 羽的调式复合：

① 马思聪在《创作的经验》一文中说过：“一首乐曲开头的和声，已大体定下了整首乐曲和声的格调了。”（《新音乐》，1942 年）

例 5–5

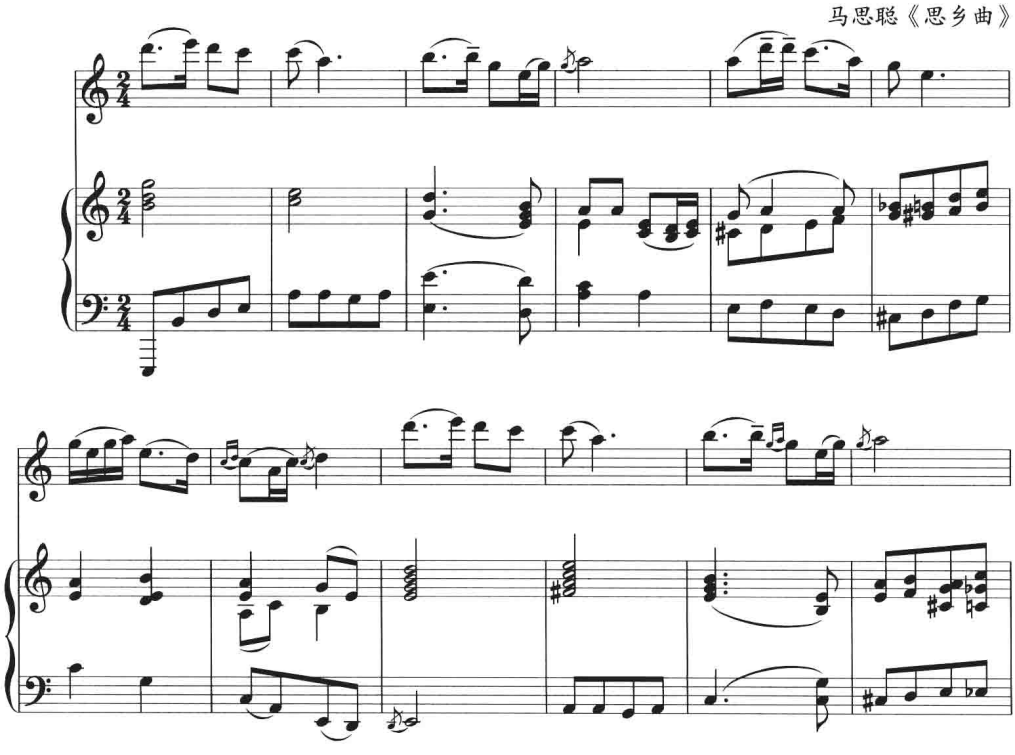
马思聪改编　陕西民歌《山茶花》

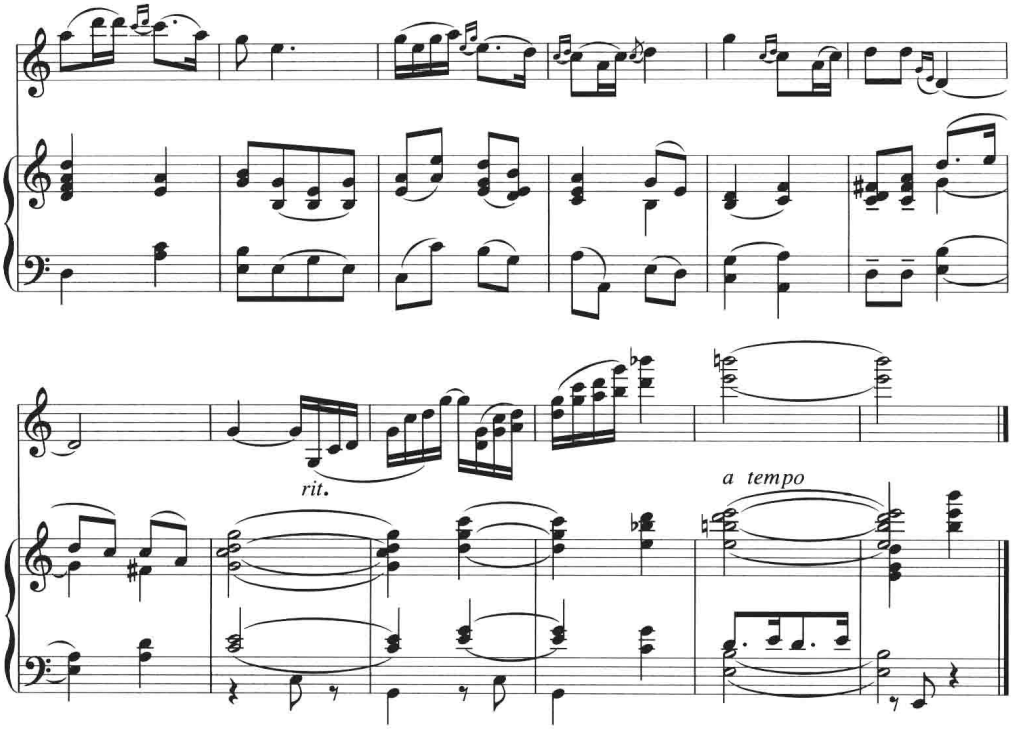


下例选自马思聪小提琴独奏曲《思乡曲》的再现部，其和声手法与上例有异曲同工之妙：这首乐曲的主题引自内蒙古民歌《城墙上跑马》，旋律调式为 d 商调，开始 4 小节的和声按交替功能处理成 a 羽调，第 1 小节是角七和弦（即羽调式的属七和弦），商音为角和弦的七音。但随后作者则将这个和弦视为全曲的中心和弦（即角调式的主和弦）予以贯穿，并作为乐曲的结束和弦。于是，旋律调式的主音（商）成了和声调式（角）主和弦的七音，从而构成商 / 角七度关系的调式复合：

例 5–6

马思聪《思乡曲》

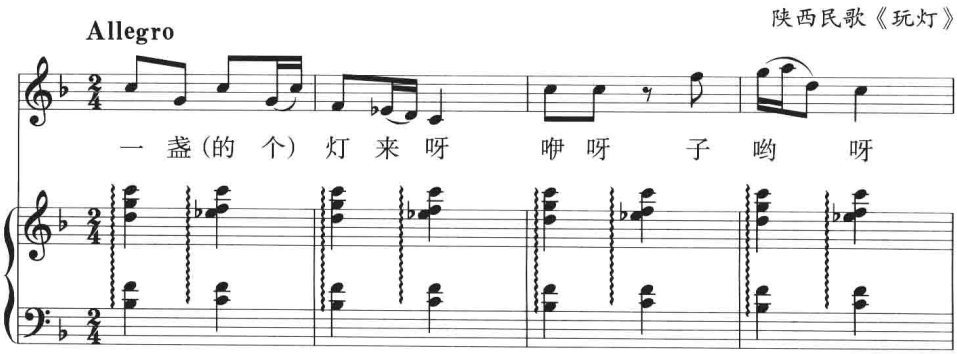


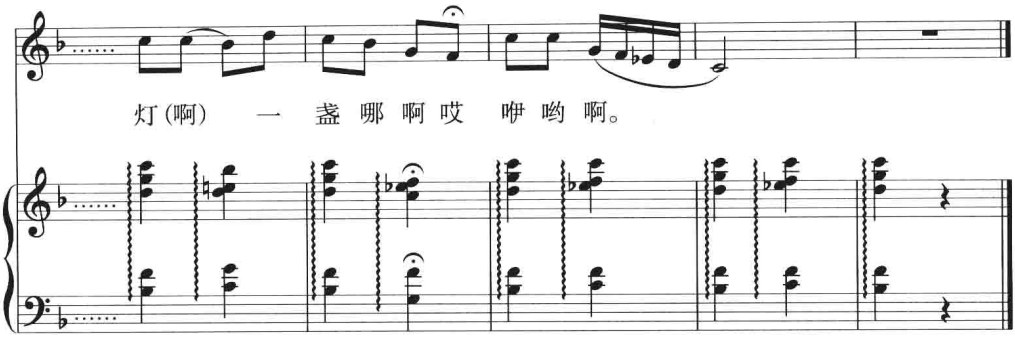


下例选自马思聪为陕西民歌《玩灯》所作钢琴伴奏的开始与结束部分。旋律是应用清羽音的Ⅲ类 c 徵调式，和声结构很有意思：开始两个和弦的上方声部(右手部分)是两小节旋律音组的纵合，下方声部则根据上方声部的音采用“加下五度音”的特殊方法构成，纵向音响呈现出♭B 宫调主—属的和声进行(全曲以这两个和弦的反复构成固定音型)。这样，旋律与和声就构成了F 宫系 c 徵调与♭B 宫调的调性、调式的双重复合。但若从十二平均律的观念来看待音列中的清羽音(♭E)，那么它又同时具有下五度宫系清角音的意义，因而旋律的调式就有可能解释为♭B 宫系的Ⅱ类 c 商调式，这样，旋律与和声的复合也可用同宫(♭B)系统内宫与商二度关系的调式复合来解释：

例 5–7

陕西民歌《玩灯》





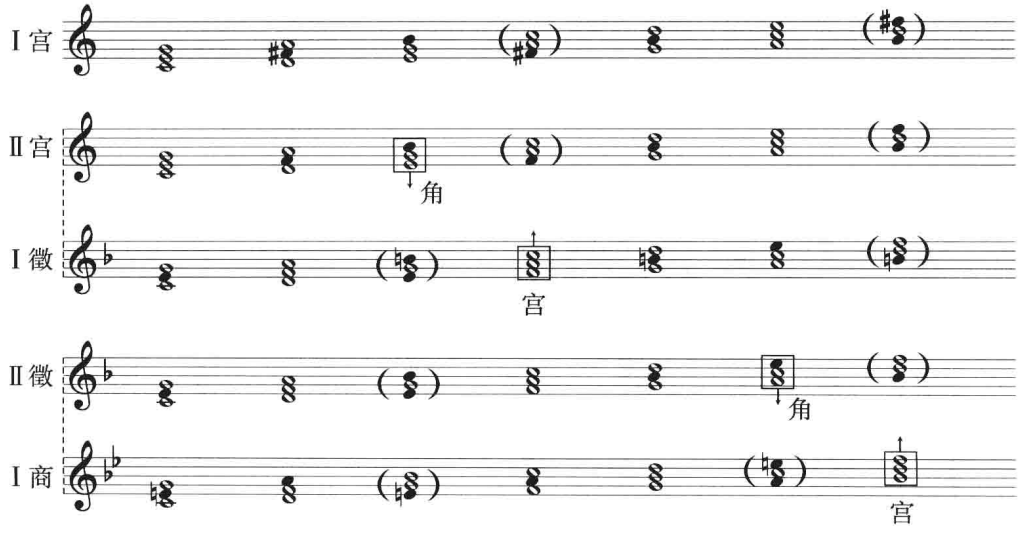
第二节 同音列的同主音调式和声写作方法

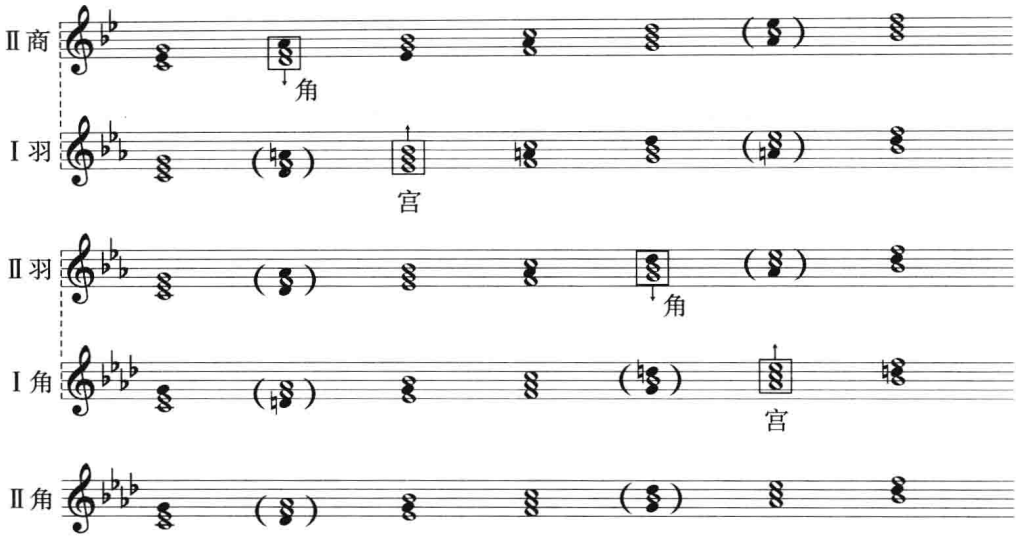
若在和声中肯定地应用七声，就会使五声性调式的七声类型与七声音列、和弦列关系出现复杂化。即：同一个五声性调式，其七声音列、和弦列可有不同（由运用不同的小三度间音变徵或清角，变宫或清羽造成）；而同一个七声音列、和弦列，则可能属于不同的五声性调式（由五声骨干音的位置不同造成），形成同音列的同主音调式。

一、Ⅰ、Ⅱ类音阶的同音列调式

在Ⅰ、Ⅱ类音阶中，除了Ⅰ类宫调式与Ⅱ类角调式之外，在两个四五度关系的调式之间都有同音列的现象。如下例：

例 5–8

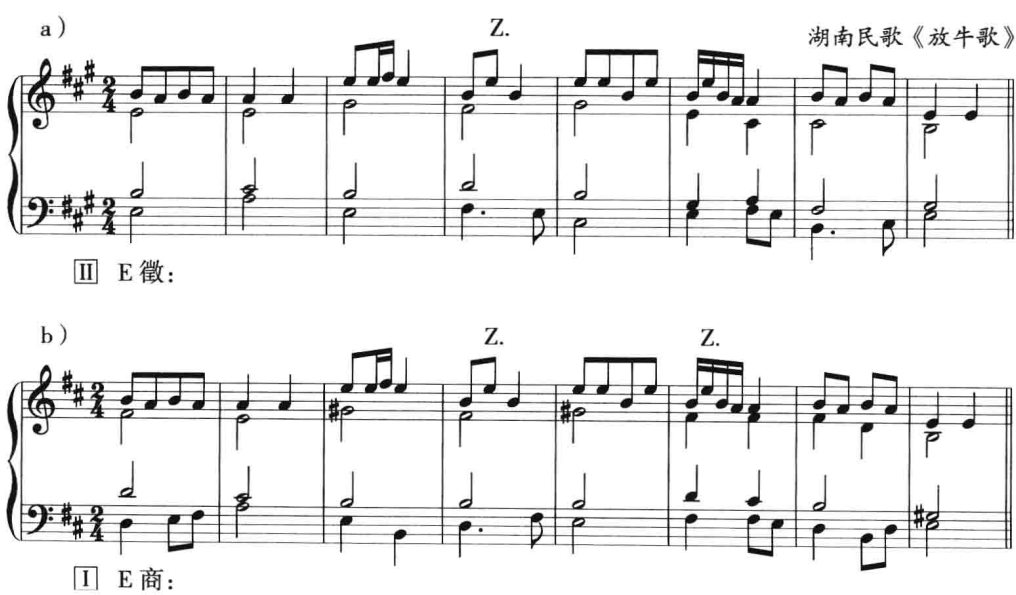




以上四对同音列调式的色彩是接近的，但通过强调彼此不同的特征音级及特征和弦（即各对中的宫音、角音与宫和弦、角和弦），特别是显著声部突出不同的五声骨干音，仍可区别出不同的五声属性。从音级与和弦来看，这种区别主要是：同音列的Ⅰ类宫音、宫和弦区别于Ⅱ类清角音、清角和弦；Ⅱ类角音、角和弦区别于Ⅰ类变宫音及变宫和弦。

为具有调式游移性或双重性的旋律写作和声，就可以通过同音列调式中强调不同的特征音级与特征和弦来确立其调式。其中，重要的是通过其他声部在纵向方面体现出不同调式的宫—角关系；同时，在低音部的进行中突出不同的五声属性。如下例：

例 5–9

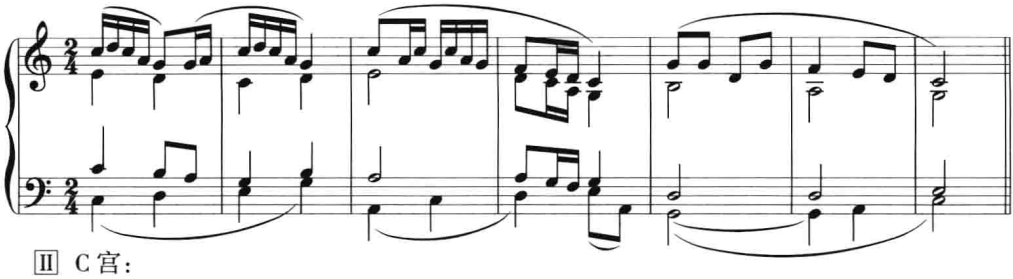


湖南民歌《放牛歌》的旋律仅由 E、♯F、A、B 四音列组成，由于中间没有可理解为宫—角关系的大三度音程，故具有调式的游移性或是双重性，如可解释为 E 徵调的徵、羽、宫、商；也可解释为 E 商调的商、角、徵、羽。上例在和声中通过强调不同调式的特征音与特征和弦（例 5–9a 中的角音♯C 与角和弦；例 5–9b 中的宫音 D 与宫和弦），使得 a 例确定为Ⅱ类 E 徵调式，b 例确定为Ⅰ类 E 商调式。例中旋律音上方的“Z”是自由音标记（自由音是一种自由的和弦外音，它与和弦音之间构成跳进关系）。再如下例：

例 5–10

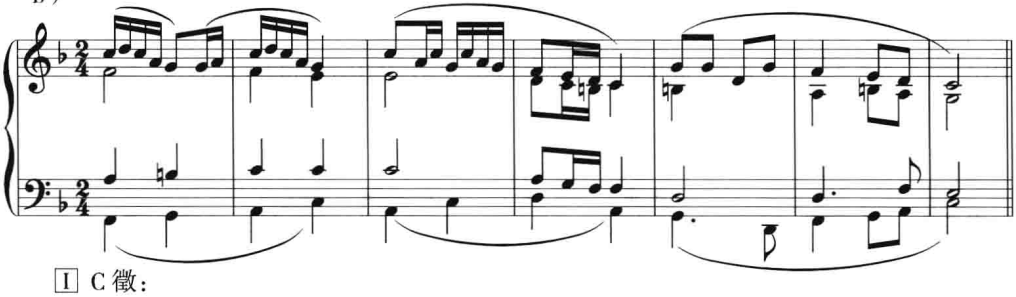
a）

甘肃民歌《马五子歌》



Ⅱ C 宫：

b）



Ⅰ C 徵：

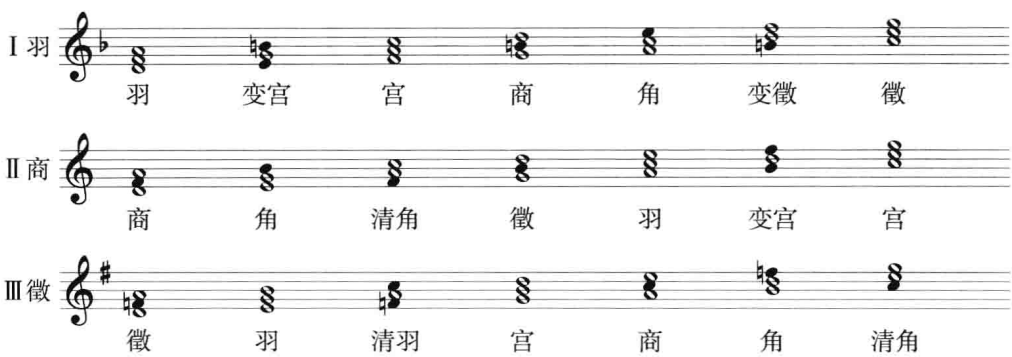
甘肃民歌《马五子哥》的旋律是没有Ⅶ级音的六声音阶，具有双重调式性质，即：若把Ⅳ级音（F）作为清角音，即构成 C 宫调式，若把其作为宫音对待，则构成 C 徵调式。上例的和声采用了同音列调式的写作方法，强调各自的特征音与特征和弦（a 例中强调角音 E，b 例中强调宫音 F 与宫和弦），使其分别确定为Ⅱ类 C 宫调式与Ⅰ类 C 徵调式。

诚然，对双重调式性旋律的和声写作，也可采用不同的七声音列的方法，如将例 5–9b 中的升 G 音（变徵）改为本位 G 音（清角），将例 5–10b 中的还原 B 音（变徵）改为降 B 音（清角）（分别构成Ⅱ类的 E 徵与 E 商、Ⅱ类的 C 宫与 C 徵），这样，两例的 a 与 b 之间调式对比的效果自然会更加明显。

二、Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ类音阶的同音列调式

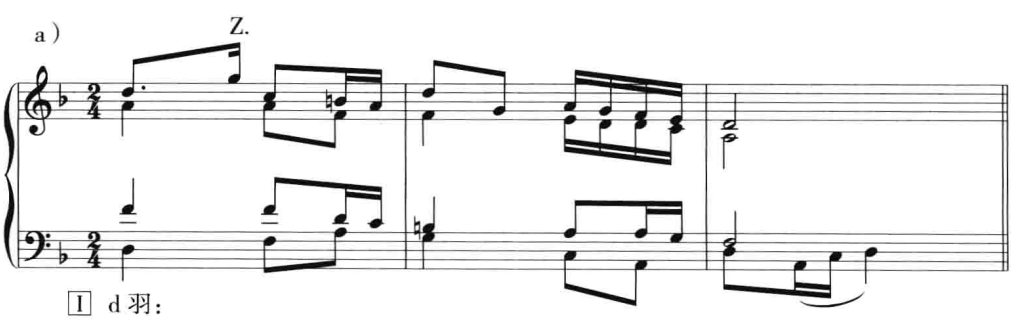
三种音阶的同音列调式，大多与不同的人群对于Ⅲ类音阶不同的调式认定有关。运用Ⅲ类音阶最多的西北地区，按其乐器演奏中采用的相对固定的音名及其记谱所形成的观念与习惯，认定为是使用了清角与清羽音的徵调式（事实上这两个音的音高具有一定的游移性）。但如若按十二平均律的观念，则有可能同时视为Ⅱ类商调式或Ⅰ类羽调式（参见例 1–20），它们之间构成同音列的同主音调式，其和弦列也相同。如下例：

例 5–11

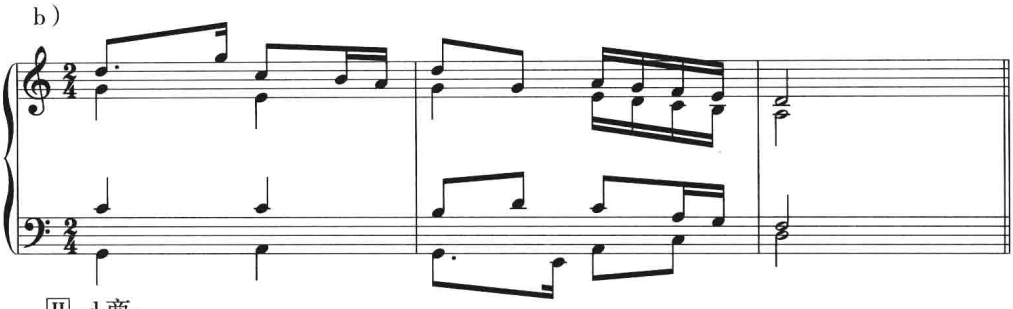


为具有三重调式性的旋律写作和声，其方法与双重调式的和声写作基本相同，即强调各自的宫音、角音以及相应的特征和弦；在低音部的写作中更需突出不同的五声属性与不同调式的音调特点。下例是为一个具有三重调式性的旋律片段写作的和声：

例 5–12

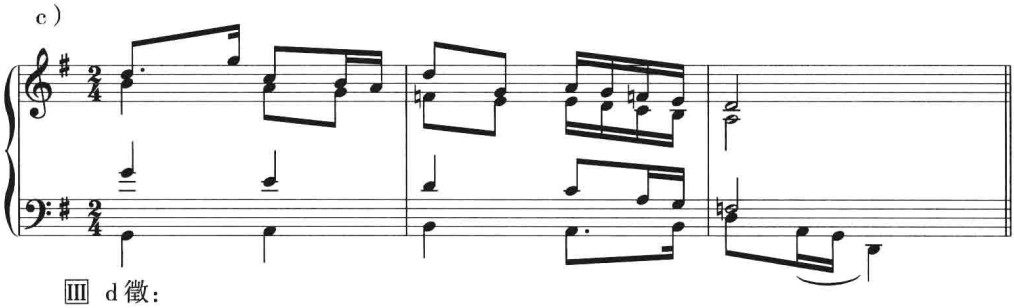


b）



Ⅱ d商：

c）



Ⅲ d徵：

掌握同音列的同主音调式的和声写作方法，对于和声变奏来说，也无疑增添了一种有效的途径。

练习五

一、思考题

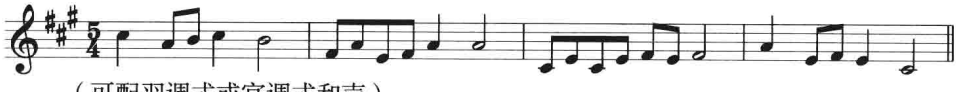
1. 同宫系统复合调式有哪几种组合方法？各组合方式的复合效果有何不同？

2. 同音列的同主音调式是指什么样的调式现象？掌握对它的不同的和声处理方法有什么意义？

二、写作题

（一）运用复合调式的和声方法为下列旋律写作和声：

1.

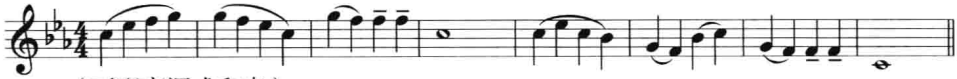


（可配羽调式或宫调式和声）

2.△

（可配羽调式或宫调式和声）

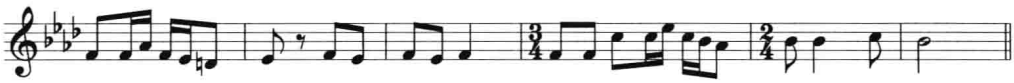
3.



（可配商调式和声）

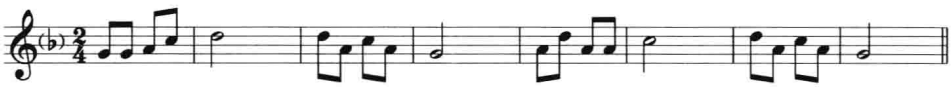
4.△

（可配徵调式和声）

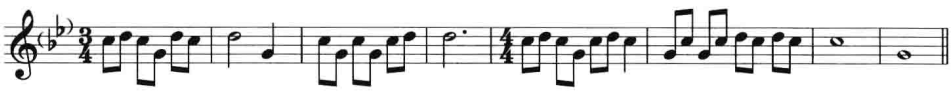


（二）运用同音列的同主音调式的和声方法为下列旋律写作和声，每题作两种或三种不同的调式处理：

1.



2.



（可处理成徵、商、羽三种调式）

3.△

第六章　五声纵合性结构的和声方法

把横向的调式音列、旋律音调予以纵向的结合，使之构成和声形态，即形成纵合性结构的和声方法。

五声纵合性结构的和声方法，[①]是以五声调式中各种音程的纵合作为和弦结构基础的和声方法。这种和声方法的着眼点，主要在于和弦的组成音与五声性旋律音调在整体上保持一致，但并不拘泥于和弦与旋律的同步进行。

第一节　和弦结构

一、五声纵合性和弦的基本结构

五声调式音列的纵向结合，可构成各种五声性的和声音程（即除小二、大七与增、减音程以外的所有自然音程），以及由各种五声性音程组合而成的三音和弦、四音和弦与五音和弦。

五声纵合性的和弦结构样式繁多，为简化和弦结构类型，按以下两条原则予以分类归并：其一，在各种三音、四音与五音和弦中，凡和弦的构成音相同者归为一类，称同音组和弦；其二，在同音组和弦中，以最小范围内的音程所构成并且有典型性的和弦结构为基本形式，其他则作为这种基本形式的同音组变位和弦。（“变位”与“转位”在形式上相同，但概念不同：三度结构和弦当根音在低音位置时称“原位”，当根音在上方、其他和弦音在低音位置时称“转位”，这与根音的位置转换有关；而五声纵合性和弦结构的基本形式并非以根音在低音为依据，而是五声音调最紧密的结

① “五声纵合性结构的和声方法”，最早由桑桐先生在《五声纵合性和声结构的探讨》一文中提出（人民音乐出版社编辑出版的《和声的民族风格与现代技法》论文集第298-328页，1996年）。本章是在该文的基础上补充完成的。

合方式,有的根音在低音,有的根音并非在低音。同音组和弦位置不同,根音会有不同,每种和弦都应看做是独立的结构形态。有关根音的问题,详见后述。)

下面是一个宫调范围内的五声纵合性结构和弦的基本形式及其变位形式。

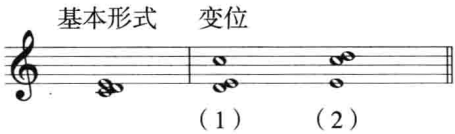
(一)三音和弦

三音和弦由三个不同的调式音构成,计有五种基本形式及其变位和弦。

1. 大三度三音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式只建立在宫音上,其音程结构为大二度、大三度:

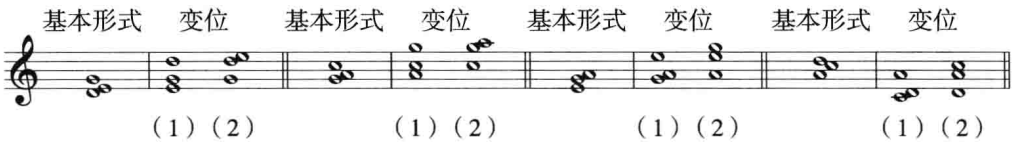
例 6-1



2. 四度三音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式建立在商、徵、角、羽四个音级上,其音程结构分为两种,一种是大二度、纯四度;另一种是小三度、纯四度:

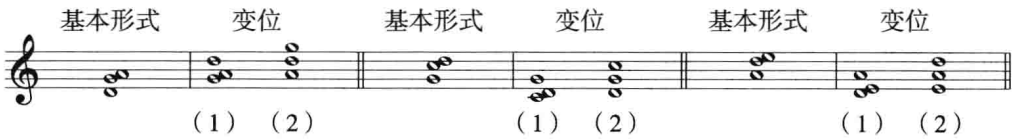
例 6-2



3. 四五度三音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式建立在商、徵、羽三个音级上:

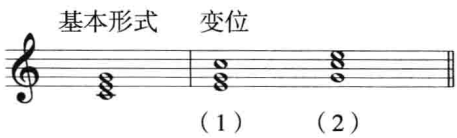
例 6-3



4. 大三和弦三音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式只建立在宫音上:

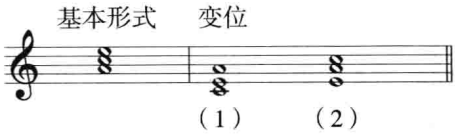
例 6-4



5. 小三和弦三音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式只建立在羽音上：

例 6–5



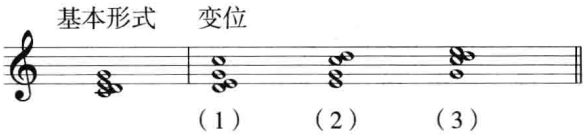
（二）四音和弦

四音和弦由四个不同的调式音构成，计有四种基本形式及其变位和弦。

1. 大三和弦四音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式只建立在宫音上，其音程结构为大二、大三、纯五：

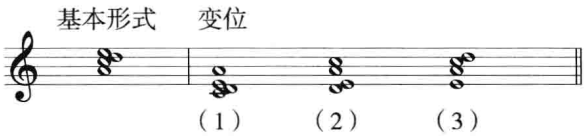
例 6–6



2. 小三和弦四音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式只建立在羽音上，其音程结构为小三、纯四、纯五：

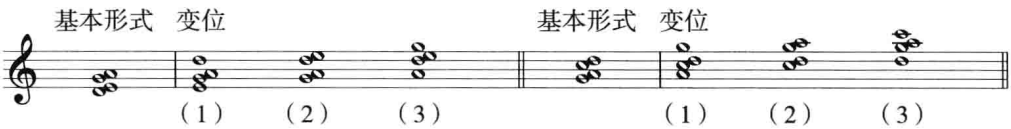
例 6–7



3. 五度四音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式建立在商音、徵音上，其音程结构为大二、纯四、纯五：

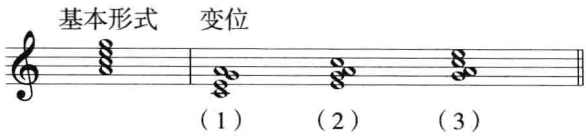
例 6–8



4. 小七和弦四音列式及其同音组变位和弦

和弦的基本形式只建立在羽音上：

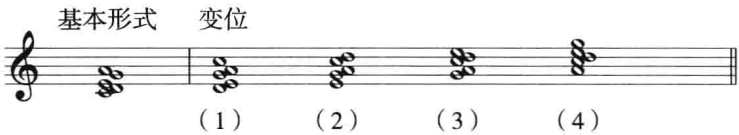
例 6–9



（三）五音和弦

建立在宫、商、角、徵、羽各音上的五音和弦都属于同音组和弦，其中以宫音上的五音和弦为基本形式：

例 6-10



在上述各类和弦结构中，包含了某些类似其他结构原则的和弦形态，例如：三和弦、七和弦以及四五度结构的和弦等，但是它们并非由三度叠置或四五度叠置原则所构成。和弦中的大二度、大七度等音程并不作为需要解决的不协和音处理，而是看做和弦中具有独立意义的构成音。

五声纵合性结构和弦的根音，可参照欣德米特《作曲技法》[①]一书中关于音程与和弦确定根音的方法来确定。运用这种方法，可以确定绝大多数和弦的根音。具体方法如下：

五度音程的根音为底音。

四度音程的根音为冠音。

大三度与小三度音程的根音为底音。

大六度与小六度音程的根音为冠音。

大二度音程的根音为冠音。

小七度音程的根音为底音。

凡和弦中包含五度音程及其他音程，以五度音程的根音为和弦的根音。

凡和弦中无五度音程，但有四度音程及其他音程者，以四度音程的根音为和弦的根音。

凡和弦中无五度、四度音程者，则以大三度音程的根音为和弦的根音；如无大三度音程，则以小三度音程的根音为和弦的根音。

凡和弦中包含有两个以上的五度音程，则以最底下的五度音程的根音为和弦的根音。

纯粹由四度构成的和弦，根音较难确定。

由于和弦结构种类繁多，因此同一根音可有各种不同的和弦结构形式。这些根音相同、结构不同的和弦，称为“同根音和弦”。根音处于低音的是根音位置和弦，

① 〔德〕保罗·欣德米特著，罗忠镕译：《作曲技法》，人民音乐出版社，1983年，第69-75页。

根音处于上方声部的是非根音位置和弦。

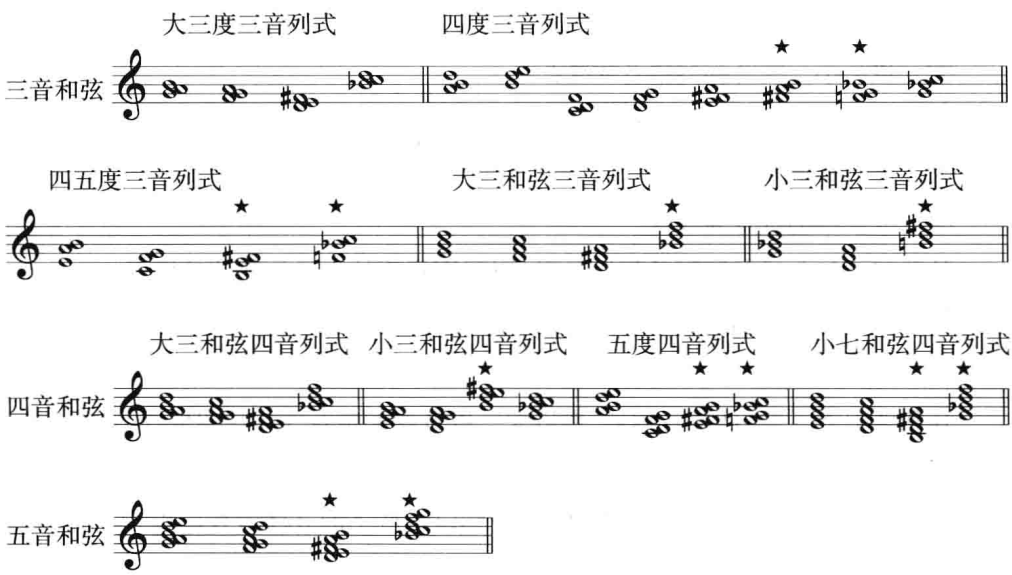
以上各类和弦都可以通过和弦音位置的排列、和弦音的重用等方法，而构成各种声部的组合方式、复合性的和声层次，有时并能引起同音组和弦根音的改变。

在五声纵合性和声结构中，主和弦的形式也多种多样。只要是以主音为根音的各类和弦结构都可作为主和弦，包括结束处的主和弦。当然，最后结束的主和弦一般采用根音位置。

二、含“二变”音的五声化纵合性和弦结构

在五声性七声音阶中，含有“二变”音，即变徵或清角、变宫或清羽。为保持五声性和声的结构特点，可按“综合调式性七声音阶”的方式，将这四个音通过以“变宫为角”、“清角为宫”、“变徵为角”、“清羽为宫”的途径，分别作为上下五度或上下二度宫音系统的五声正音看待，并参照上述和弦结构方法组成五声化的纵合性和弦结构。例 6–11 是含“二变”音的和弦结构的基本形式：

例 6–11



应当说明，上述和弦在宫调属性上具有二重性：它们既是本调中含“二变”音的和弦，又是临时具有上下五度或上下二度宫系的和弦。其中例中带有★号的和弦，其原宫系的变宫音随着以“变徵为角”，也同时具有了上二度宫系羽音的意义；其原宫系的清角音随着以“清羽为宫”，也同时具有了下二度宫系徵音的意义。

第二节　和声进行

与和声进行直接相关的主要问题有：和弦的连接方法、和声的进行与和声终止式。

一、和弦的连接

和弦的连接涉及根音、低音与和弦的结构类型及音组是否变化这几个方面。与三度结构的和声相比，在五声纵合性结构的和声中，由于其和弦结构类型的多样化，因而在和弦连接方面也有着自身的特殊规律。

和弦的连接总的可分为同根音和弦连接与不同根音和弦连接两类。

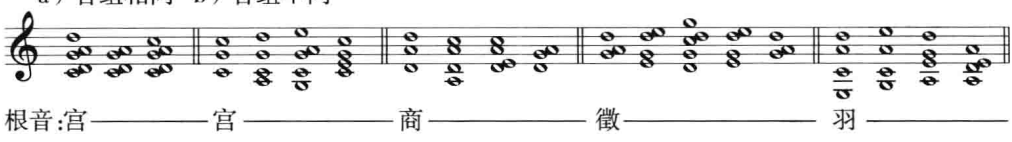
（一）同根音和弦的连接

在相同根音的同音组和弦或不同音组和弦之间的连接，由于和弦结构类型、音程结构、和弦音数量与声部进行及低音等方面均可能发生变化，因而能够产生和弦紧张度与和声色彩的变化。但由于没有根音的变化而缺少和声运动的作用。

下面是几种同根音和弦的连接：

例 6-12

a）音组相同　b）音组不同

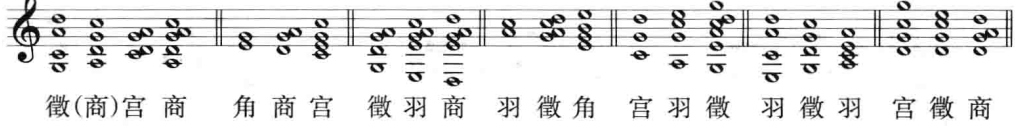


（二）不同根音和弦的连接

在不同根音和弦之间的连接中，音组与低音可以同时发生变化，也可以保持不变。如下例：

例 6-13

a）音组相同　b）音组不同



不同根音和弦之间的连接，主要特点就是根音发生了变化。根音进行表现出根音之间的音程关系与功能意义。由于五声调式的各级和弦可以自由地相互连接，因此，

各种音程关系的根音进行都有广泛运用。根音进行的强弱作用，与大小调和声体系中根音进行的强弱作用基本相同。但由于和弦结构的复杂性而存在某些不同的情况，和弦音的数量、排列位置、重用方式与低音进行都会对强弱效果产生一定影响。其共同的原则是：凡后一和弦的根音为前一和弦的组成音，和弦之间的共同音多，则后一和弦的效果较弱，缺少新鲜感；反之，则后一和弦效果较强，具有新鲜感。

二、和声的进行

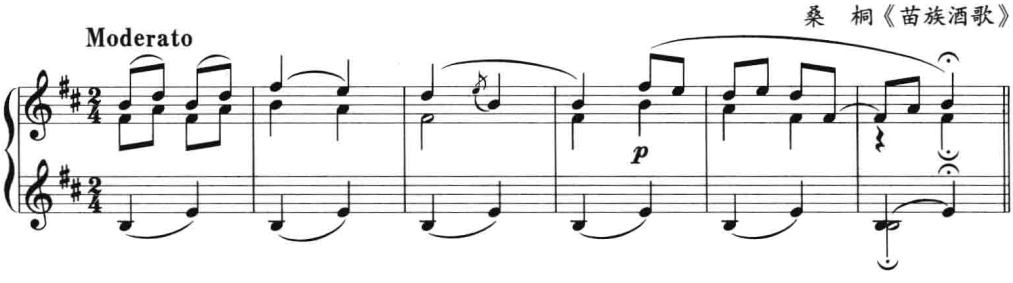
以调式主和弦为中心的各级和弦的连接，即形成和声的进行。在五声纵合性和声结构中，各级和弦具有相对独立的作用，无正副之分，都可以自由地相互连接；各级和弦不构成功能组，不以功能组的概念去确定和弦的功能意义，而是根据和弦根音在调式音级中的地位明确各自的功能意义，例如，主、属、下属、上中、下中、上主、下主等。其和声进行，一般可以根据下列各种方式来安排。

（一）围绕调式中心和弦的几种和声进行类型

1. 保持式。持续保持同一和弦根音（一般常用主和弦），这种处理方式的和声效果稳定。持续保持的和弦织体可用持续音长音式，或采取节奏性的处理，或采用分解音型、固定音型等的方式。也可在保持根音的情况下，改变和弦的组成音或和弦结构形态。如以下二例：

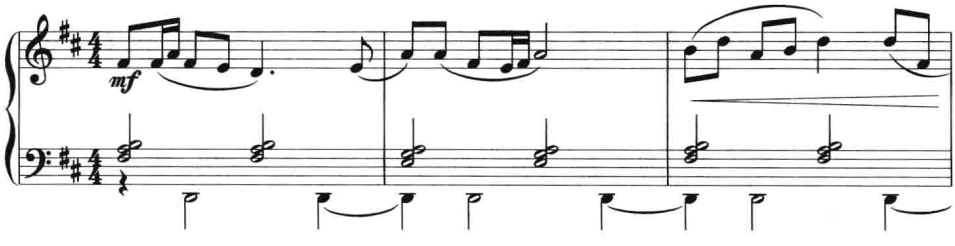
例 6–14

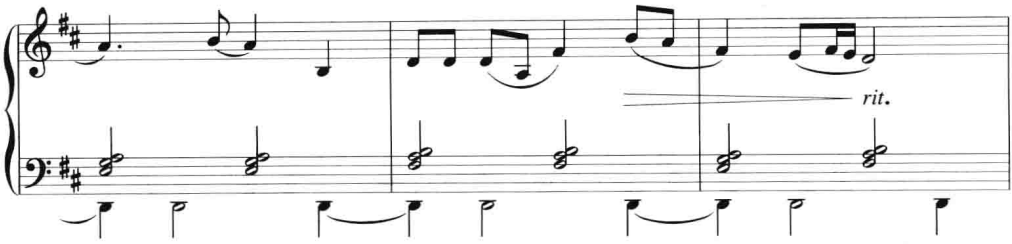
桑　桐《苗族酒歌》



例 6–15

樊祖荫　佤佬族民歌《打秋千》



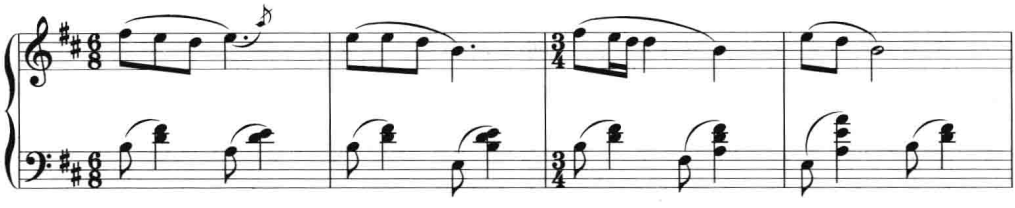


例 6–14 是以 B 为根音（主音羽）的四五度和弦持续保持的处理方法；例 6–15 则是持续保持同一根音（D，主音宫）而和弦组成音不同的一种处理方法，其根音采用了节奏性持续音方式。

2. 循环式。以主和弦为中心，循环反复。其中虽间隔插入其他的和弦，但由于主和弦的反复出现，调性明确。例 6–16 即在以 B、D、♯F 为中心和弦的反复之间，插入了其他和弦。

例 6–16

桑　桐《苗族民歌》

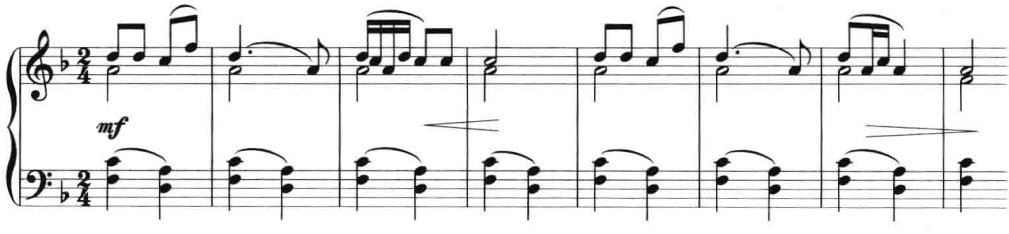


例 6–17 由以 F 为根音的主和弦（宫）与其下方小三度以 D 为根音的羽和弦之间的反复构成，两个和弦实为同音组和弦，但根音不同；段落结束时，终止在宫和弦上，调中心是明确的。

例 6–17

Lento sentimentale

樊祖荫　鄂温克民歌《树上的记号》

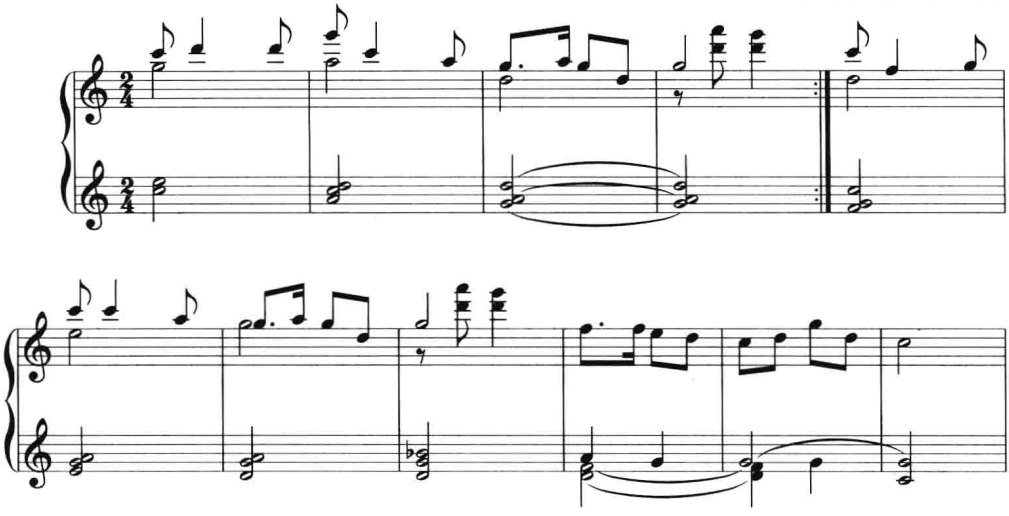


3. 拱形式。以主和弦作为首尾的支点和弦，形成拱形式的和声进行，调性明确，但和声展开的幅度比上述两种更广。例 6–18 以 C 音为根音的主和弦在开始与结束处出现，中间是其他各级和弦。例中应用的带清角、清羽音的和弦，在这里同时具有

调性、调式扩展的意义：

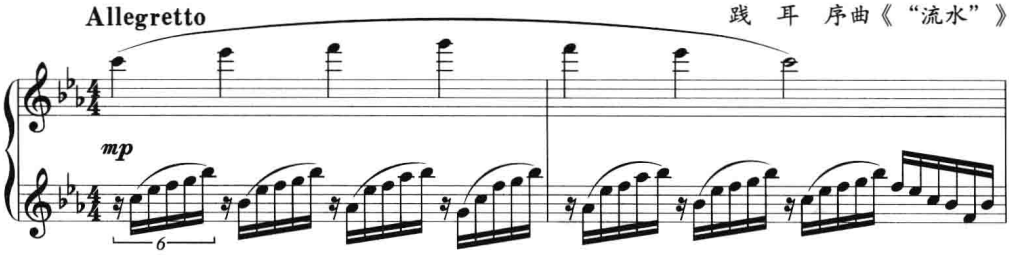
例 6–18

张宁明《三十里铺》



例 6–19 以 C 羽和弦为中心，它分别出现在第一、第四与最后一个和弦的位置，中间是其他各级和弦，构成拱形式的和声进行。与拱形式的和声进行相配合，此例的低音先下行后上行，与旋律线条呈反向进行，同时构成拱形状。例中也应用了含清角音的纵合性和弦（第 1 小节第三拍与第 2 小节第一拍）：

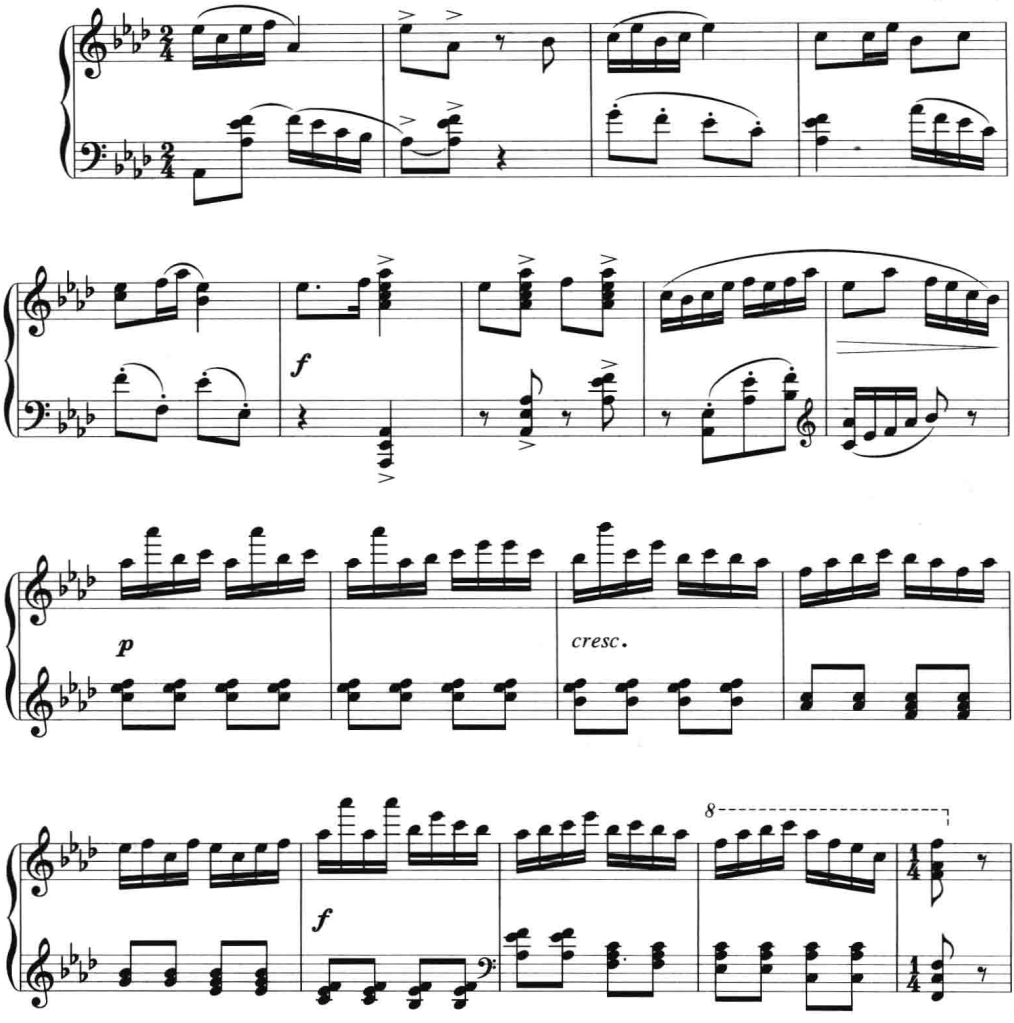
例 6–19



4. 向心式。在和声进行中只到最后才明确调式中心和弦，构成从不稳定和弦最后进入主和弦的向心式和声进行。这种调式中心由模糊到明确的处理方法，是调式和声中常见的一种富有特性的和声进行方式，在五声性调式中尤为典型。如下例直到最后才明确 f 羽和弦为这段音乐的主和弦：

例 6–20

刘　庄改编　《三六》

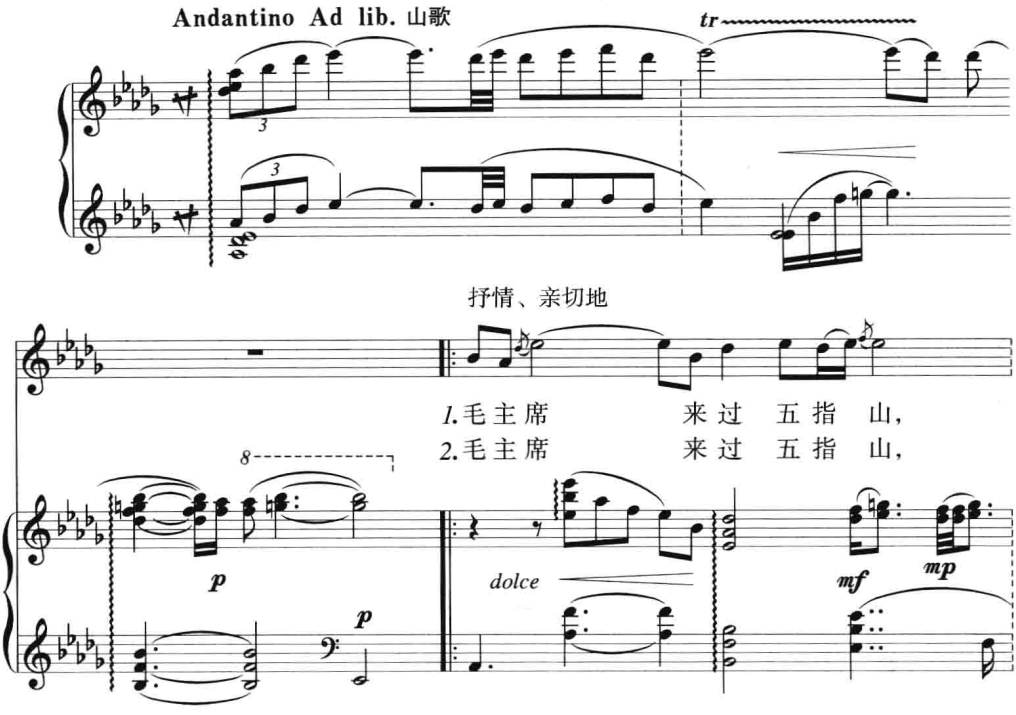


（二）根据根音进行的音程关系与强弱进行的作用，安排和声进行

一般采用保持根音进行的某种音程关系的特点，例如连续的四度、五度上行，连续的上行或下行级进，连续的三度进行等，以使和声进行在根音关系方面保持逻辑性。例 6–21 是一首歌曲的前奏及第一乐句，前三个和弦的根音即用了连续的上五度进行，后面转为下五度关系：

例 6–21

黎英海编曲　黎族民歌《毛主席来过五指山》

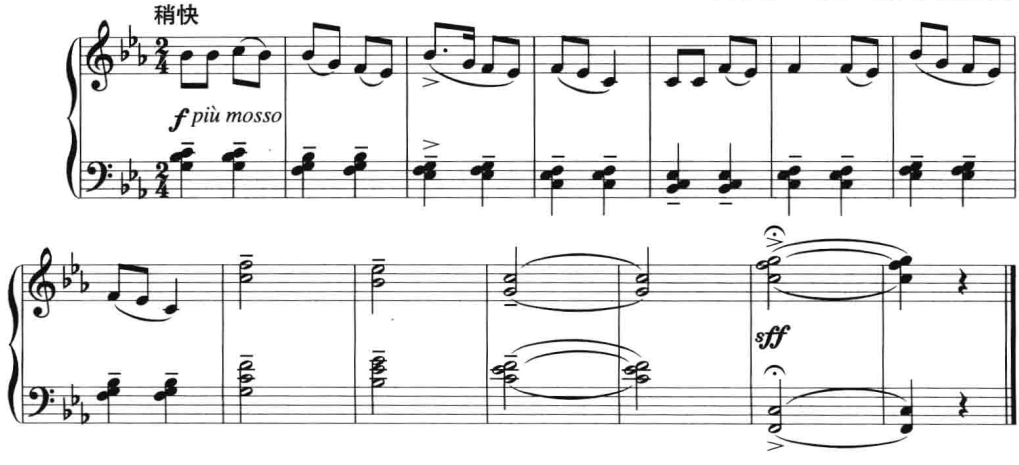


（三）根据低音进行的规律性来安排和声进行

低音进行可以采取保持某种音程关系的连续进行，也可以顺序作五声性的或级进的上下行等安排。例 6–19 的低音即是先级进下行，后级进上行。下例的低音则是按五声性的顺序构成了先下行后上行的线条：

例 6–22

樊祖荫　满族民歌《跑南海》



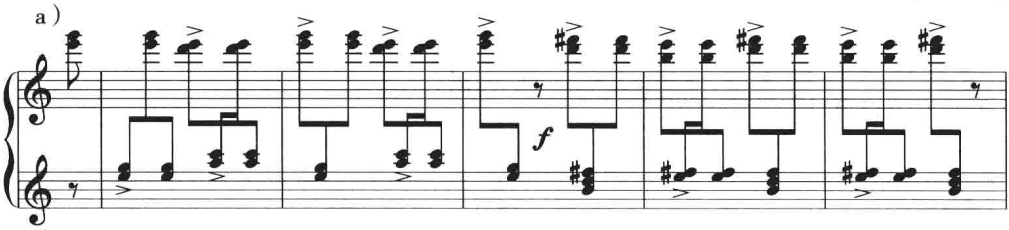
（四）采用模进方式

采用模进，可使和声进行具有统一性与逻辑性，一般安排在乐曲的局部，如展开部分等；也可采取间隔性的模进方式，即将相同的和声材料以不同的高度安排在乐曲的不同部位，使和声进行前后呼应。例 6–23 选自丁善德《儿童组曲》之一《郊外去》的第二部分。a 中的后两小节半是前面和声的自由转调模进，b 则是在结束乐句中出现的 a 和声材料的低四度模进：

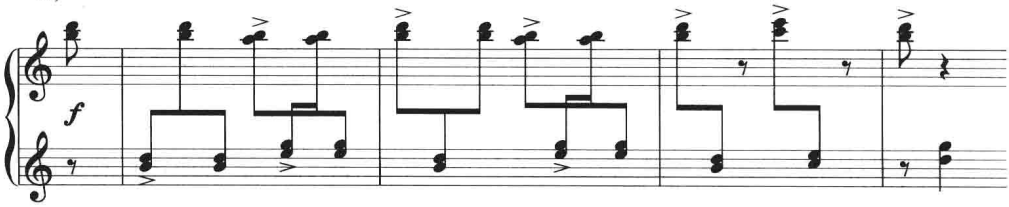
例 6–23

丁善德《郊外去》

a）



b）

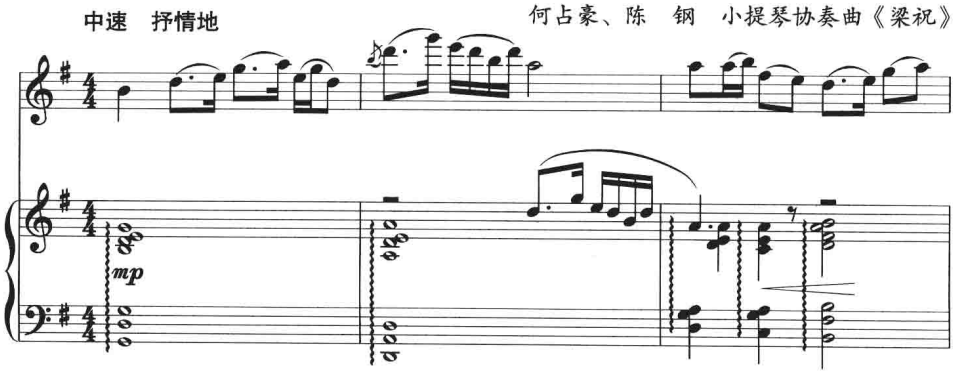


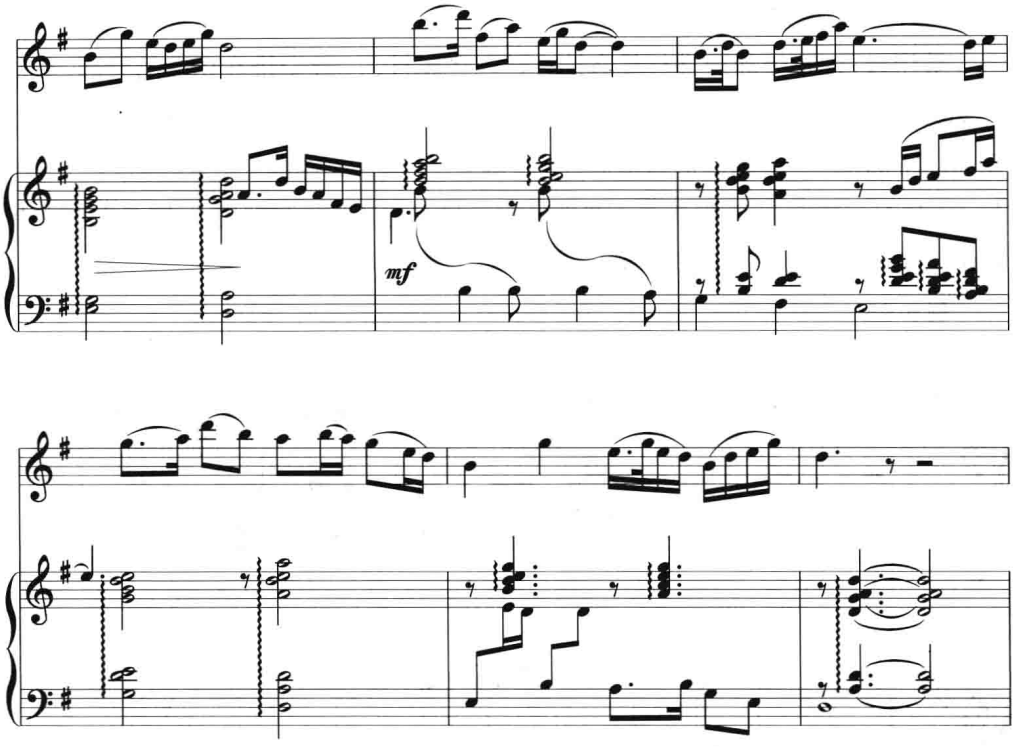
（五）根据和声紧张度与和声色彩发展变化的需要安排和声进行

配合乐曲不同结构部位布局和声，将和声紧张度与和声色彩进行有步骤、有层次地发展变化，发挥和声进行的表现作用。这种设计可以使和声进行具有发展层次上的逻辑性。如下例：

例 6–24

何占豪、陈　钢　小提琴协奏曲《梁祝》





上例是该曲的呈示部主题，旋律的四个乐句形成“起承转合”的结构，和声的安排与旋律紧相配合：起句，仅用宫、徵两个和弦，明确宫调系统；承句，和声节奏加密，结束音虽为主和弦（徵），但其前面是上主音和弦（羽），终止感不强；转句，和声上转到平行的羽调式，起到调性对比作用；合句，综合了一、二句的和声进行，结束时，改用Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ的完全终止，使主题得到完满的呈示，和声的安排富有逻辑性。

上述五个方面是安排五声纵合性和声进行时可以考虑的方式，在实际的音乐创作中，这些和声进行方式既可以单独安排，又常常是相互结合起来运用的。在这之中，整体的和声布局具有首要意义，这与其他和声结构方法在和声进行方面的构思是一致的。

三、和声终止式

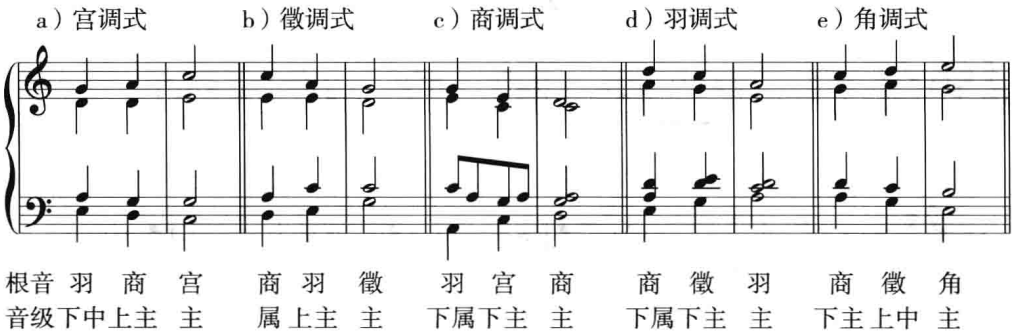
五声纵合性和声终止式的处理方式，大致与三度结构的五声性调式和声终止式相仿，即可从和声进行与音调因素两方面予以考虑。

和声进行方面，虽然各级和弦都可进入主和弦构成终止，但从确定调式中心、加强主和弦的稳定作用来看，和声性倾向最强的也是属—主的进行；其次是下属—主、

上中—主、下中—主。旋律性倾向的终止是上主—主、下主—主。

音调因素方面，即可将各调式中倾向于主音的“三音组”级进音调，作为终止式和声进行的根音或低音来处理。下面每个调式试举一例：

例 6–25



练习六

一、思考题

1. 纵合性和声有哪几种类型？

2. 五声纵合性结构的和声进行通常采用哪几种方式？

二、分析题

分析下列作品中所运用的五声纵合性结构和声。

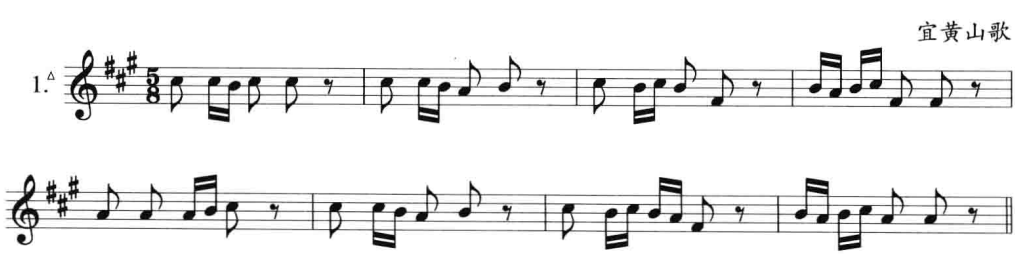
1. 桑桐：《东蒙民歌组曲·悼歌》

2. 张守明：钢琴独奏曲《三十里铺》

3. 邹鲁：钢琴独奏曲《青春之诗》

三、写作题

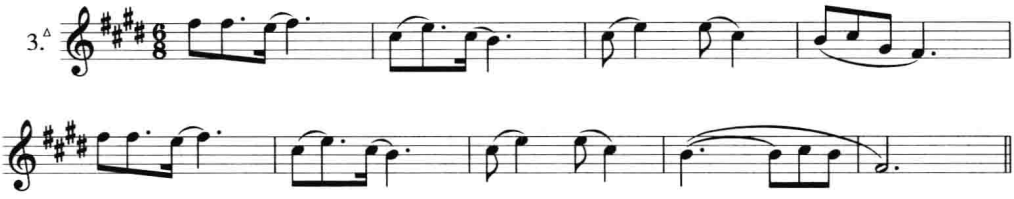
运用五声纵合性结构的和声方法为下列旋律写作和声：



安徽民歌

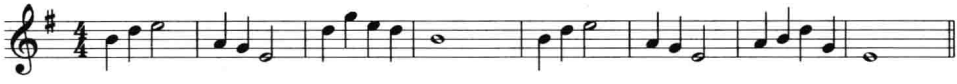
2.△

3.△



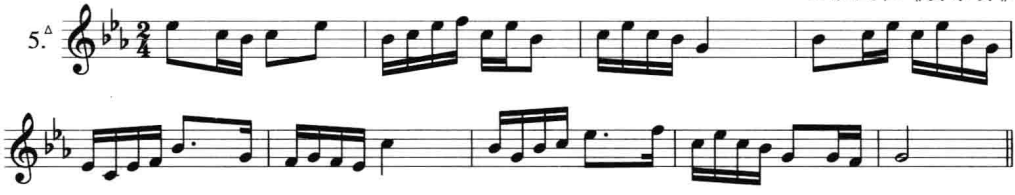
内蒙古民歌《小情人》

4.△



安徽民歌《卖杂货》

5.△



第七章　其他纵合性结构的和声方法

除了五声纵合性结构的和声方法之外，在音乐创作中常用的纵合性结构，还有特性调式的纵合性结构，以及旋律与和声同步的纵合性结构。

第一节　特性调式纵合性结构

如第一章所述，在我国的民族民间音乐中，还存在着不少在总体上保持五声性调式的框架、又在其中运用特性音的特性调式。将这些富有特点的调式音列予以纵向结合，即能形成各种不同的和声结构。

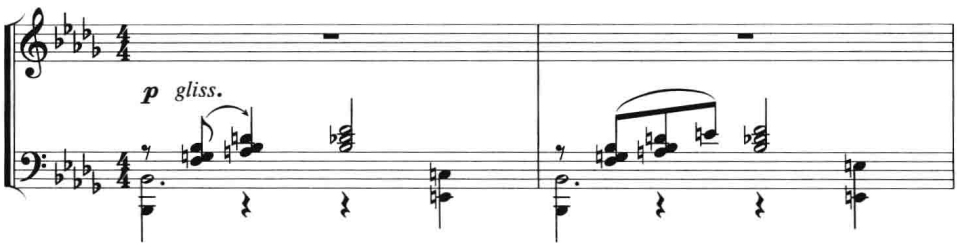
在实际创作中，具体的纵合方式不尽相同，大致可分为以下两种：

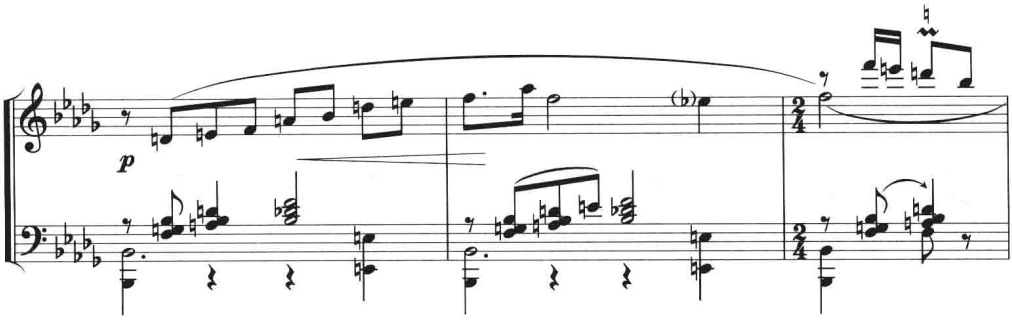
一、将特性调式音列或调式骨干音直接纵合为和弦

这种纵合方法在创作中应用得比较普遍，所纵合的音可多可少，但必然是包含特性音在内的调式骨干音。例如，朱践耳的交响组曲《黔岭素描》第三乐章“月夜情歌”，取材于贵州东南部的侗族民间音乐，作曲家在其中采用了侗族“小歌”的特性调式音列（参见例 1–24）来创作旋律，并以此构筑成相应的和声：

例 7–1

朱践耳《黔岭素描·月夜情歌》



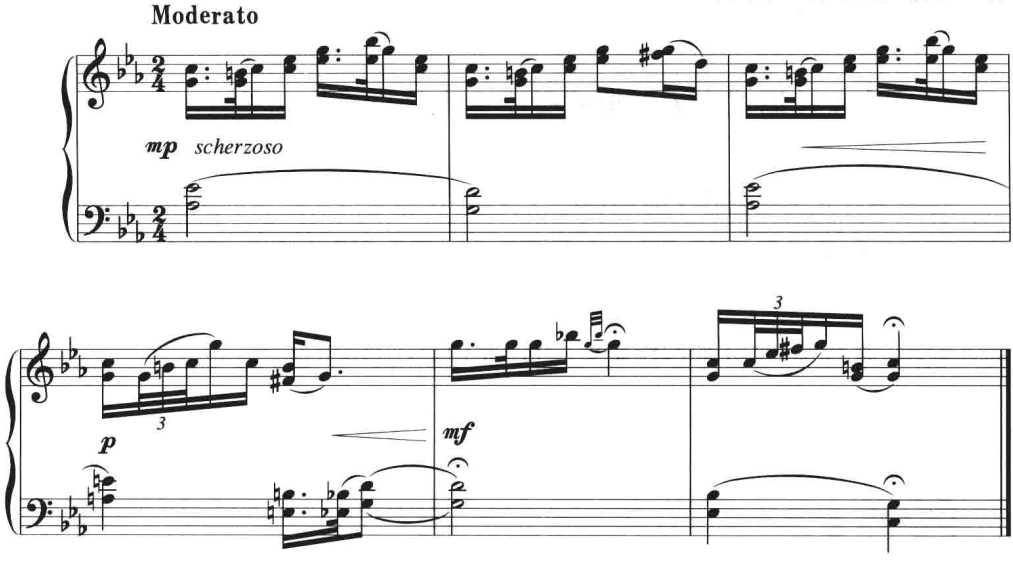


二、在和声结构中突出特性调式的“一级多音”因素

运用特性音的各种特性调式，往往是特定的变音与其本位音共处于同一调式音列之中，从而形成“一级多音”现象。在旋律进行中，同一音级不同音位的两个音有的可以连用，有的分别在不同音区或不同的旋法中出现。而在为这种特性调式的旋律写作和声时，则可在不同的和声结构中将这两个同级异位的音作横向或纵向的结合，构成增一度或增（减）八度的特殊和声音响。如下例：

例 7–2

黎英海　湖南民歌《花鼓戏》



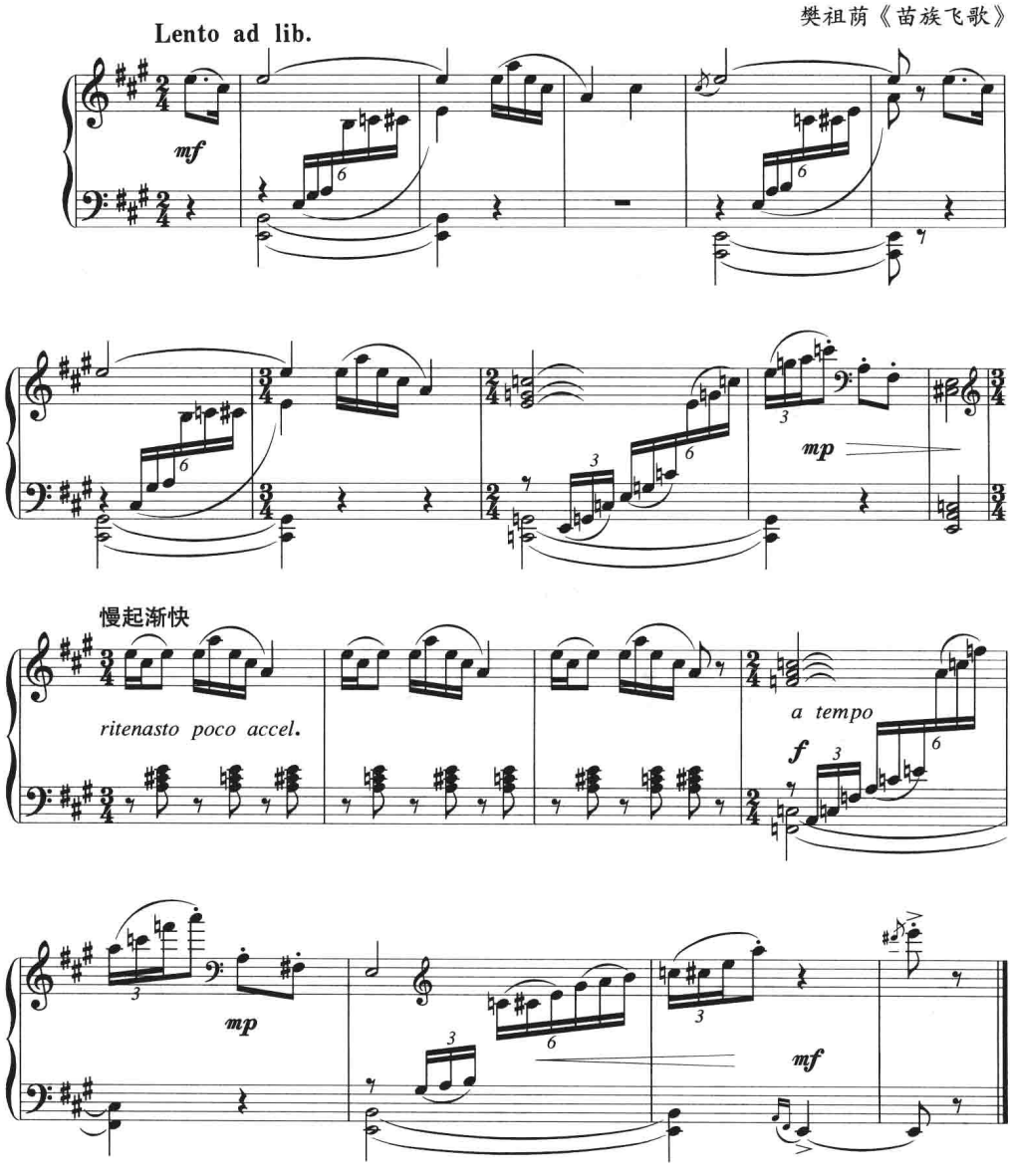
例 7–2 是用湖南花鼓戏曲调写成的钢琴小曲。湖南花鼓戏多采用特性羽调式，即徵音在低位时升高半音，在高位中用本位音。这首乐曲的织体分为上下两层，上层是带陪衬音的旋律声部；下层是纯五度音程。在第 4 小节的第二拍，下层中把升高的徵

音与本位的徵音横向连用；而在最后小节，上层应用升徵音，下层同时应用本位徵音，二者构成增八度，然后，各自按其特定的旋法分别走向主音与属音。

下例是用黔东南苗族“飞歌”曲调写成的钢琴小曲。“飞歌”采用特性徵调式，即其中的角音时而为本位音，时而为降低半音，它们可以前后连用，也可以各自独立运用。这首乐曲的和声写作即紧紧抓住这一调式特征，时而在旋律化音型中把这两个同级异位音横向连用，时而又把它们纵向结合并用，形成了特殊的调式色彩：

例 7–3

樊祖荫《苗族飞歌》



第二节　旋律与和声同步的纵合性结构

把横向进行的旋律材料（包括旋律整体或旋律骨干音、主题动机等）予以纵向的结合，构成各种形式的和弦或和音，即形成旋律与和声同步的纵合性结构。这种和声结构方法，着眼于和弦的组成音，直接取自同步进行的旋律，而并不强调其整体的调式音列。它既适用于五声性调式，也适用于其他各种调式。如果说，五声纵合性结构与特性调式纵合性结构对一首乐曲或一个段落具有整体和声结构意义的话，那么，旋律与和声同步的纵合性结构则往往只运用于局部的地方，如动机、乐节、乐句及乐段，很少具有整体性的和声意义。

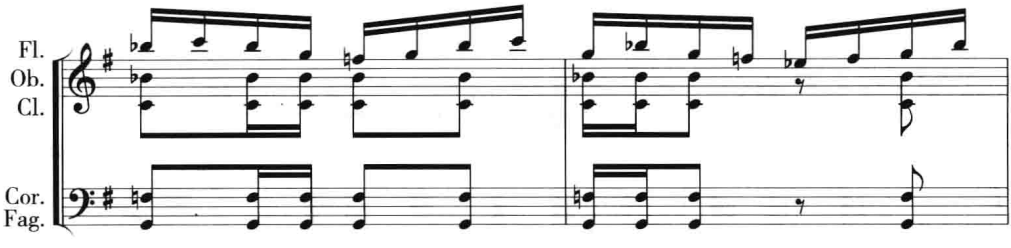
在实际创作中，其纵合方式大致可归纳为如下两种类型：

一、旋律原形的直接纵合方式

将旋律或旋律骨干音，按乐汇（或小节）、乐节、乐句的划分纵向结合为和声。下例的和声，即由第1小节的旋律音作纵向的分散排列而构成，然后以此为固定和弦结构予以延续：

例 7–4

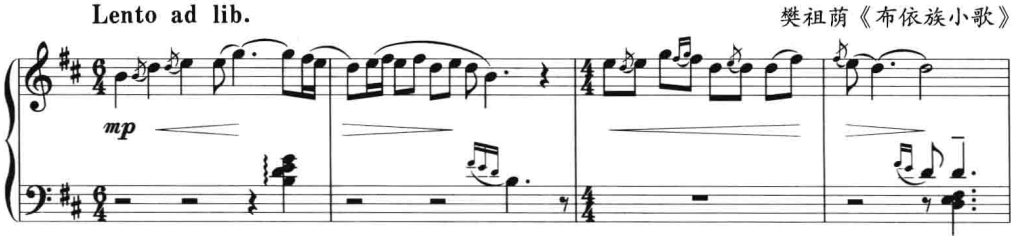
罗忠镕《管乐五重奏》



下例中，节奏填充式的和声是按乐节为单位将旋律音纵合而构成的：

例 7–5

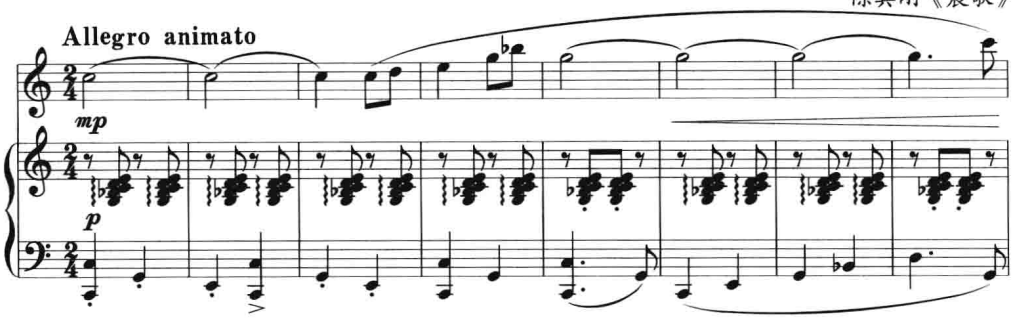
樊祖荫《布依族小歌》



下例是一首单簧管与钢琴乐曲，其和声则纵合了整个乐句的旋律：

例 7-6

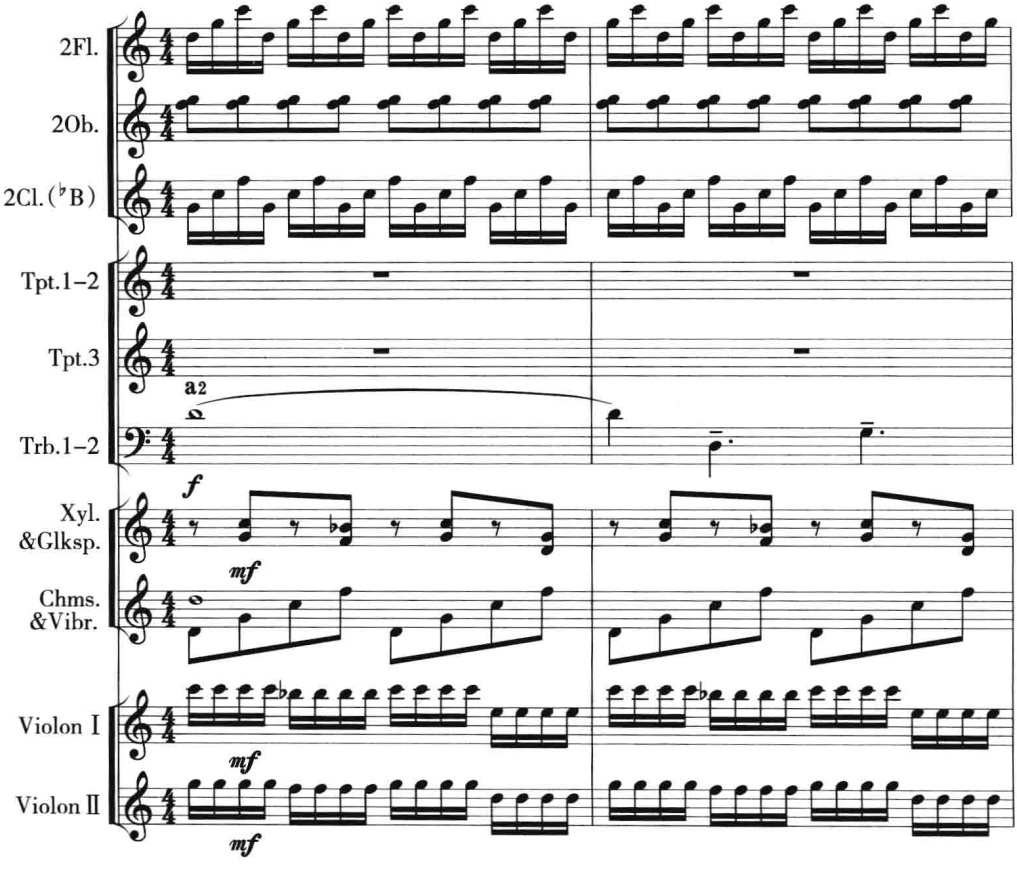
陈其刚《晨歌》



下例选自王宁的《第一交响前奏曲》，由铜管奏出的♭B 宫系的旋律，从民间传统乐曲《八板》演化而来，其他乐器组则以各种不同的织体形式奏出由旋律音构成的五声纵合性和声：

例 7-7

王　宁《第一交响前奏曲》



2Fl.
2Ob.
2Cl. (♭B)
Tpt.1–2
Tpt.3
Trb.1–2
Xyl. &Glksp.
Chms. &Vibr.
Violon Ⅰ
Violon Ⅱ

在有的作品中，旋律与和声融为一体，和声由旋律音的延续逐渐叠置构成。如下例的第一乐句（F 宫系）与第二乐句（♭E 宫系）的前两小节：

例 7–8

王　宁《第一交响前奏曲》

二、依据旋律材料重新组织的纵合方式

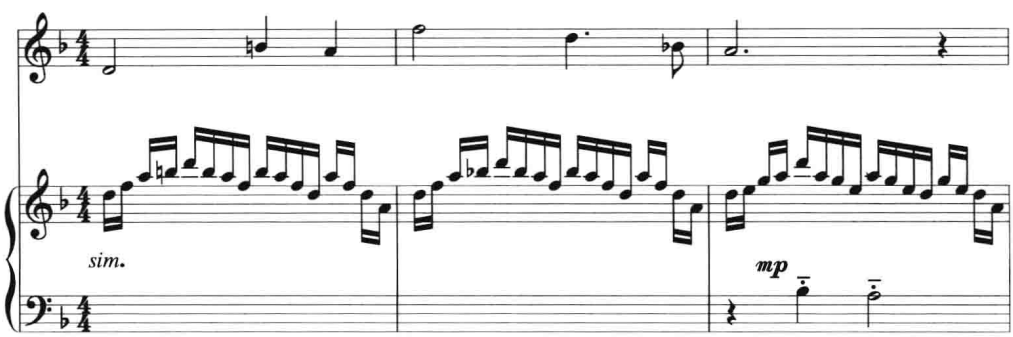
这种结构方式的和声，依然由横向进行的旋律予以纵向的结合构成，只不过不像第一种类型那样直接，而是经过对旋律材料一定的“加工”、进行重新组织之后形成的。

加工的方法很多，有的采用“互补法”，有的采用“加减法”等等。

所谓“互补”，是指作者选定的某个单元（如小节）的旋律材料纵合为和声时，节奏单位之间相互借用旋律音，补充到各自的和声结构中去。如下例第1小节分解和弦音型中的F音，来自于第2小节的旋律音；而第2小节和弦中的A音则反借自第1小节。“互补”的结果，形成了既与旋律风格统一、又自成逻辑的和声进行：

例 7–9

金　湘《杏花天影》



所谓“加减”，是指把旋律纵合为和声时，再加上或减去一两个音。减法适用于在某个单元（如小节、乐节等）中旋律音过多之时；而加法则适用于旋律音较少的情况，所加之音，当视作曲者对和声结构与音响的设计而定。有的作曲家在运用加法时，已形成了自己的喜好和特点。譬如，马思聪常以添加某一旋律音的下方五度音来充实纵合性的和声。下例是马思聪为陕西民歌《花五更》写作的钢琴伴奏，在和弦的构成音中，凡旋律音组中所没有出现的音，均为某一旋律音的下方五度音。如第1小节中的清商音（♭A）、第2小节中的商音（G）、清角音（♭B）和第3小节中的清羽音（♭E），则分别是第1小节中的清羽音（♭E）、第2小节中的羽音（D）、宫音（F）和第3小节中清角音（♭B）的下五度音：

例 7–10

陕西民歌《花五更》
马　思　聪配伴奏

Andantino

年　方　我　正　二　八

综上所述，纵合性的和声结构方法，是由横向的音乐材料予以纵向结合而构成的。这种方法可概括称之为“横生纵”。与之相对应的方法则是“纵生横”，即：先确定纵向的和声结构，然后化成横向的旋律性线条。如下例高为杰的钢琴曲《秋野》：

例 7–11

a）

mf

b）

p

例 7–11a 是乐曲开始的和弦，也是全曲含有两个主要材料的核心和弦，它由上下两层“五度四音列式第三变位和弦”（参见例 6–8）的叠合构成：下层四个音建立在 B 宫系上，上层四个音建立在♭B 宫系上。b 是 a 的横向形式：分别、交替地把和弦中的两层材料化作四个旋律音型，然后又把它们“咬合”呈现。

应当说明，在音乐创作中，单独采用“纵生横”的思维方式较少。事实上，常是由作曲家根据总体构思安排一个特定音列，将其纵向结合时即为和声，将其横向呈现时即为旋律性线条，上例亦是此种思路，只不过它以纵向的形式先出现而已。此种方法，

可称之为“纵横共生”。从广义上说，五声纵合性和声结构以及十二音序列音乐，由于其旋律与和声共生于同一音列，因而在旋律与和声的关系上，也属于“纵横共生体”。

练习七

一、思考题

1. 特性调式纵合性结构在和弦构成上有什么特点？

2. 与旋律同步的纵合性和声有哪几种类型？

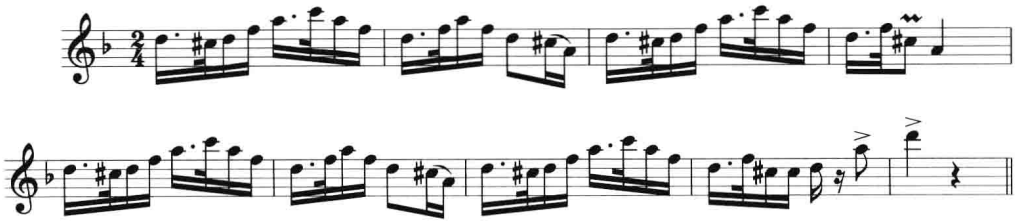
二、分析题

分析下面作品的和声，指出特性调式纵合性结构中的旋律与和声的关系。

朱践耳：《黔岭素描·月夜情歌》的第一部分

三、写作题

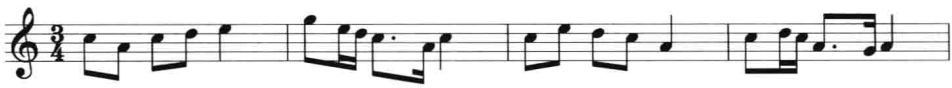
（一）运用特性调式纵合结构方法为下面的旋律写作和声（织体形式自定）：



（二）运用旋律与和声同步的纵合性结构方法为下列旋律写作和声（织体形式自定）：

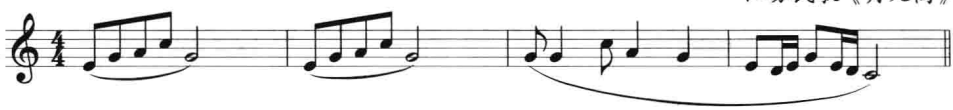
福建民歌《采茶调》

1.



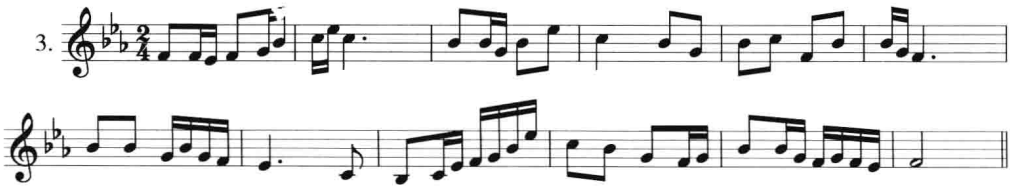
江苏民歌《月儿高》

2.



西藏民歌《藏汉团结紧》

3.



第八章　四五度结构的和声方法

四五度结构的和声，是以四五度和声音程为基础而形成的。在实际应用中，可以是单独的四五度音程及其不同的组合形式，也可以由四五度音程叠置而构成各种不同的和弦形式。由于四五度结构的和声大多采用平行进行写法，因而其和声进行多服从于线性逻辑。

第一节　四五度结构音程的写法

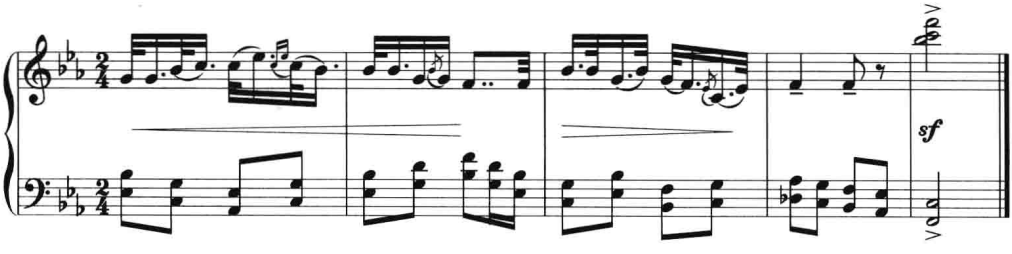
一、单独的四度或五度音程

四五度音程虽然存在于各种不同结构原则的和弦之中，但由于它们是四五度结构和弦的基础音程，因而当它们在作品中以整体性方式被运用时，即可以视为体现了四五度和声的结构原则。

在实际创作中，四五度音程往往以独立的和声层出现于旋律的下方或上方（五度音程多用于下方，四度音程多用于上方），有时则依附于旋律，起加厚旋律声部层的作用。如以下几例：

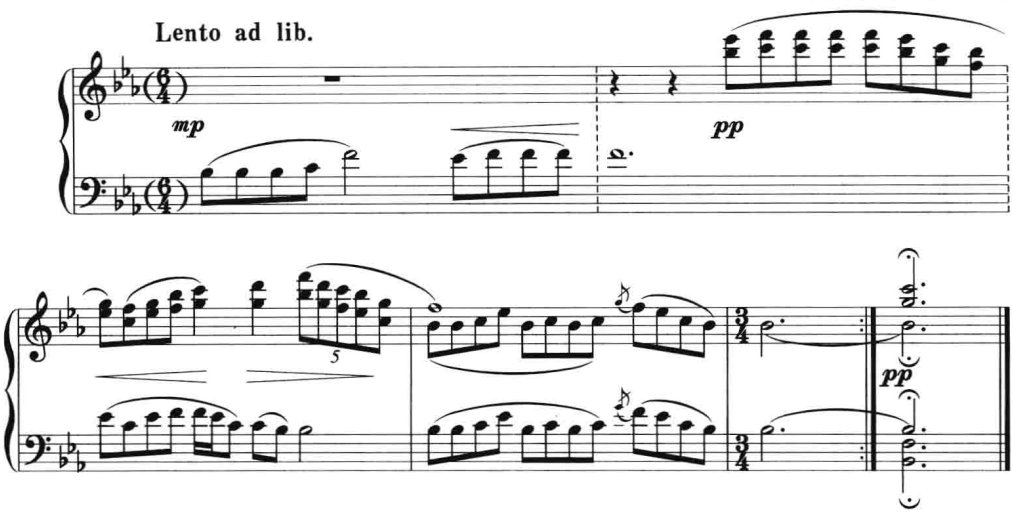
例 8–1

樊祖荫《门巴族对歌》



例 8–2

黎英海《安徽山歌》

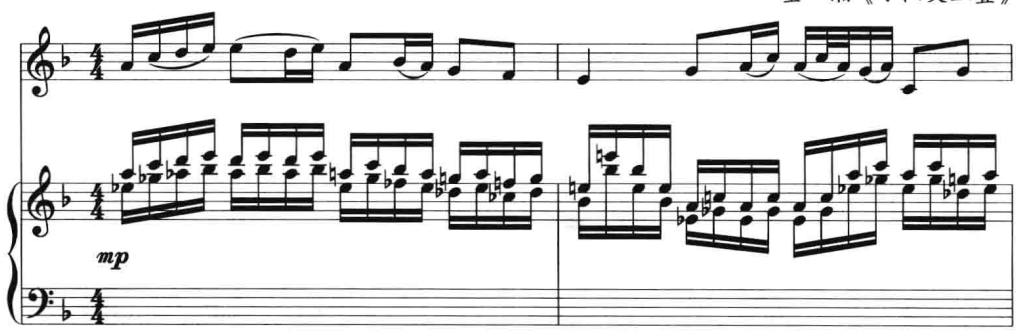


例 8–1 的和声由五度音程构成，应用于乐曲的下方，五度音程与旋律构成反向，先作三度进行，后作级进。例 8–2 的和声层在旋律的上方，先是四度音程，后是五度音程。

在多数的作品中，所应用的音程都是纯四五度音程，少数作品中根据旋律风格，也有应用增四度音程的。例 8–3 选自金湘编配的《小阳关三叠》：

例 8–3

金　湘《小阳关三叠》



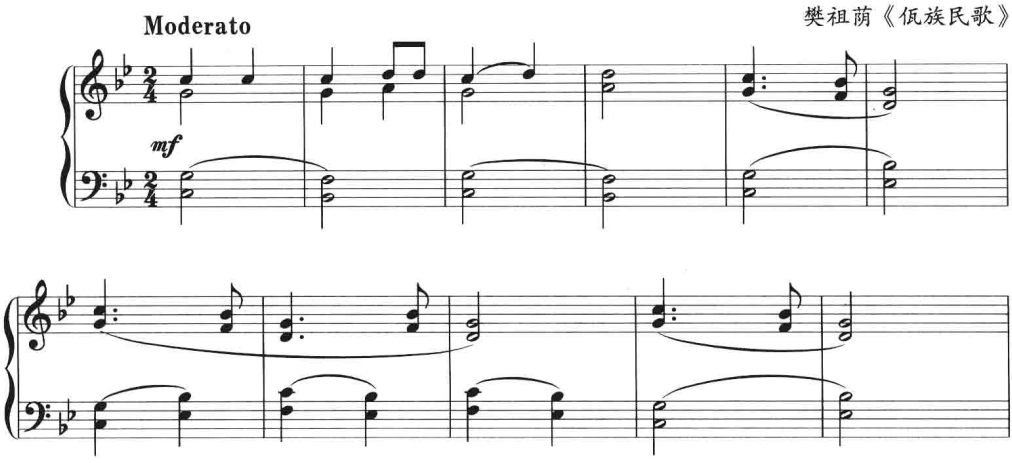
二、四五度音程的组合应用

和声由四五度音程的不同组合方式构成，一般分为两个或三个层次，各层之间既可以是相同的音程，也可以是不同的音程；既可以同向进行，也可以反向或斜向进

行。如以下三例：

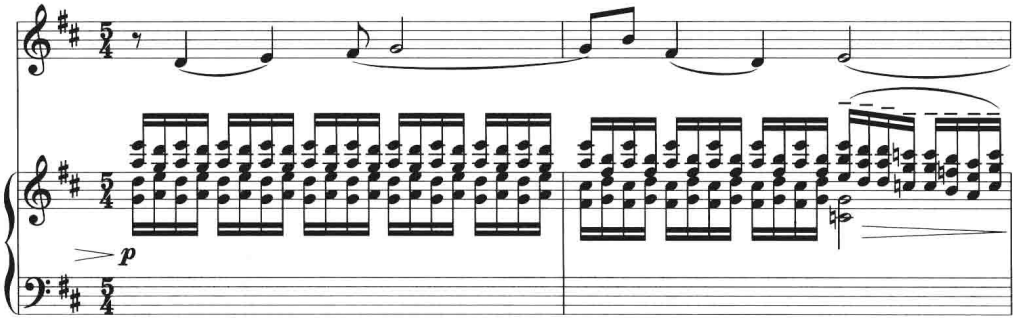
例 8–4

樊祖荫《佤族民歌》



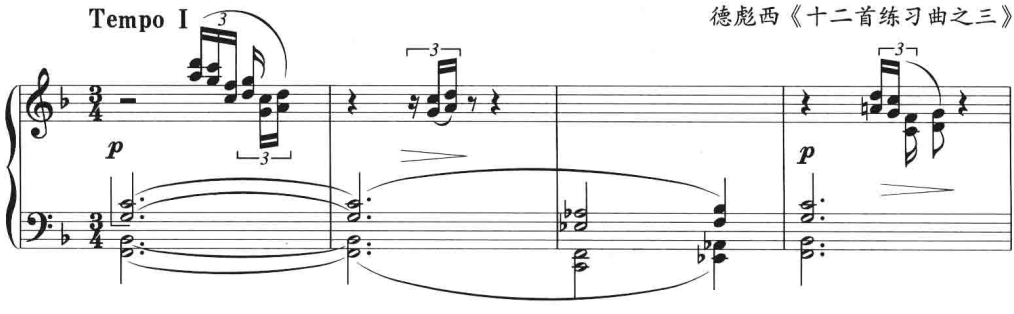
例 8–5

金　湘《子夜四时歌——秋》



例 8–6

德彪西《十二首练习曲之三》

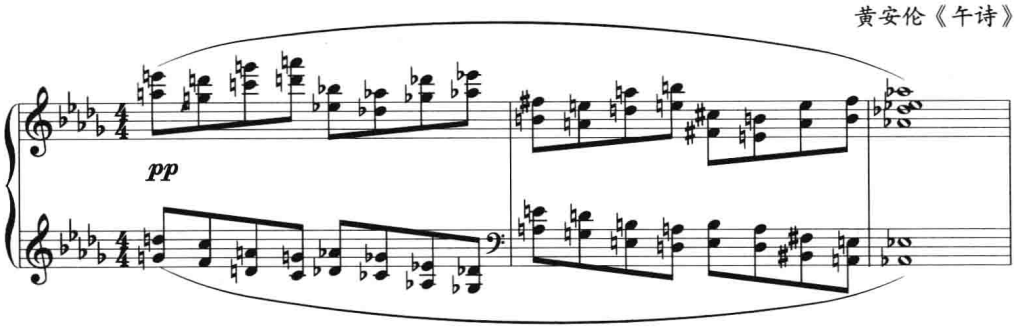


例 8–4 上层是四度音程，下层是五度音程，两层之间以反向进行为主。例 8–5 上下两层均为反向进行的五度音程（第 2 小节上层间有四度音程）。例 8–6 则是四度音程三个层次的结合，各层之间构成同向与斜向进行。

严格的四五度平行进行，常会造成调的扩展，并在分层的叠加中构成不同调性的重叠，如例 8-6 第 3-4 小节上下方之间是 F 与♭A 三度调性的重叠。再如以下二例：

例 8-7

黄安伦《午诗》

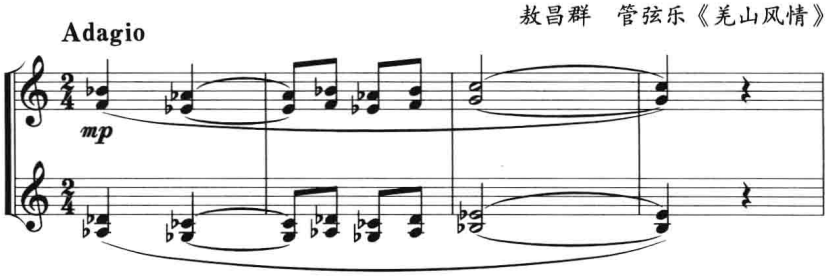


上例由上下两层反向的平行五度构成，两层之间为四五度调的重叠，如第一二拍上层是 C 宫系，下层是 F 宫系，后面是以两拍为单位的几次移调模进。

下例由上下两层同向进行的四度音程构成，两层之间相距大三度。由于是严格的平行四度，使得每个声部具有一定的调性意义，自上而下，可分别归为♭A、♭E、♭C、♭G 宫系：

例 8-8

敖昌群　管弦乐《羌山风情》



第二节　四五度结构和弦的写法

四五度结构的和弦，由四五度音程叠加构成。它们可以是单一音程的叠置，也可以是混合音程的叠合。五度或四度结构的和弦，凡在叠置四次以下者，均有可能保持在同一宫音系统的五声之内；超过四次则会越出五声的范围。

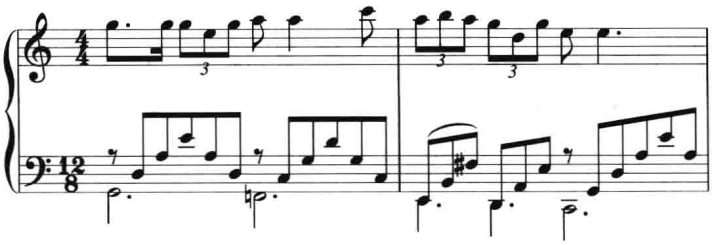
五度结构和弦及五度、四度混合结构和弦（五度在下方），其根音明确，可由和弦的低音作为根音；单纯的四度结构和弦，根音较难确定。

一、四五度单一结构和弦

和弦由五度叠置或四度叠置而成，纵向结构上，可以是单层的，也可以是分层的。例 8–9 的伴奏为五度结构和弦。例 8–10 的伴奏为四度结构和弦，但分为上下两层：

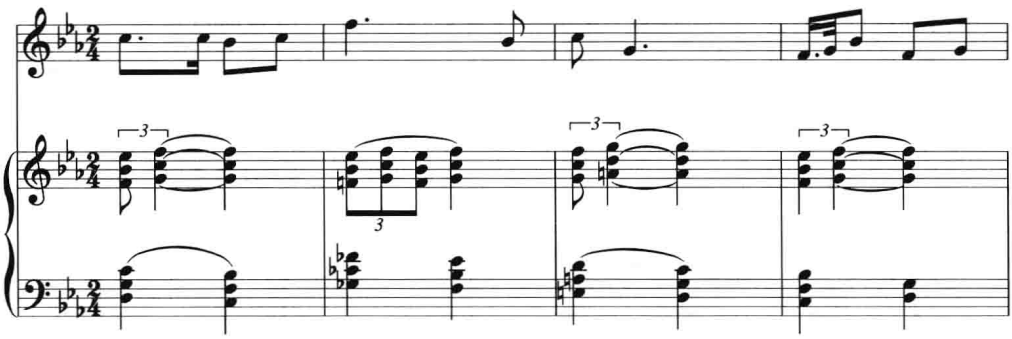
例 8–9

黄虎威《嘉陵江幻想曲》



例 8–10

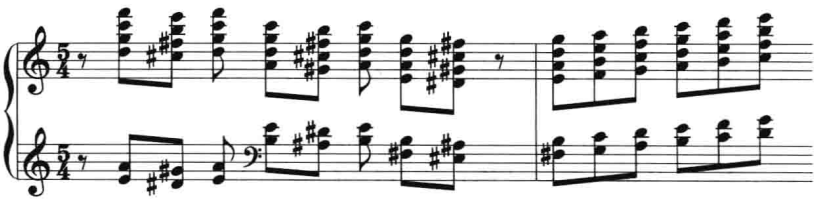
罗忠镕《南陵道中》



这种四五度结构和弦，在外国近现代作曲家（如德彪西、巴托克等）的作品中多有应用，既是对新的和弦结构形式的探索，又是对新的色彩风格的追求。下面二例选自巴托克的作品，例 8–11 是单一的四度结构和弦，例 8–12 是上下倒影式的五度结构和弦：

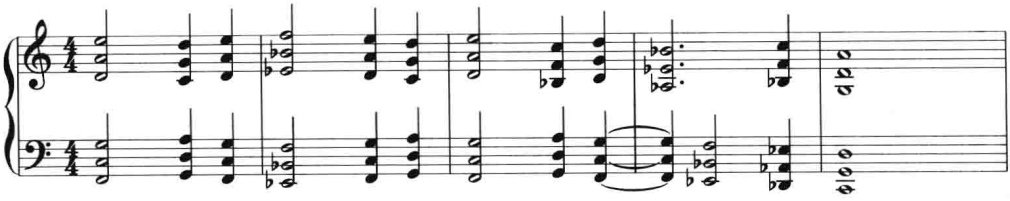
例 8–11

巴托克《为钢琴打击乐而作的奏鸣曲》



例 8–12

巴托克《第二钢琴协奏曲》



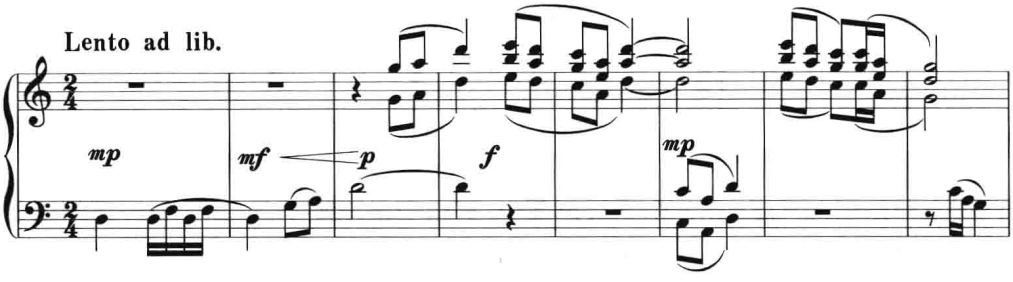
二、四五度混合结构和弦

在实际的创作中，这种混合结构的和弦得到了广泛应用。其构成方式多样，既可以是五度、四度音程的叠加（构成空五度和弦），也可以是五度、四度和弦的叠合，或是两者的混合运用。如以下各例：

例 8–13 的和声由五度、四度音程叠加的空五度和弦构成，具有空旷、飘逸的音响特点：

例 8–13

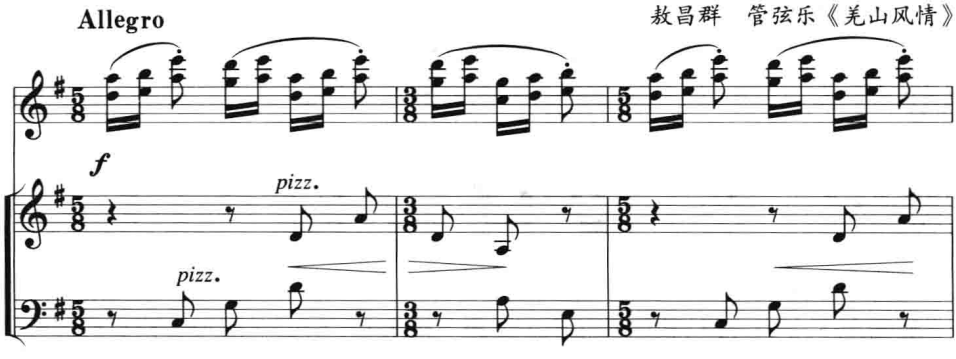
樊祖荫《下四川》

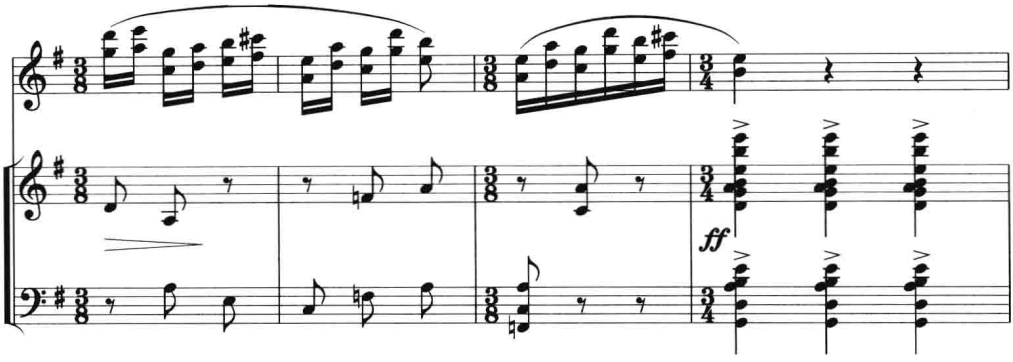


下例的和声分为两层，上层（木管）是五度音程的平行进行，下层（弦乐，两行谱）是五度和弦与四度和弦相交替的分解进行：

例 8–14

敖昌群　管弦乐《羌山风情》

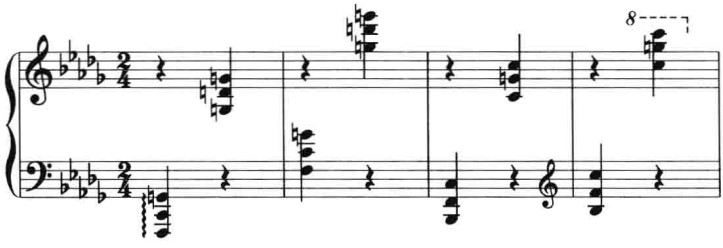




下例的和声也分为两层，下层是五度和弦，上层是为由五度与四度音程叠加的空五度和弦：

例 8–15

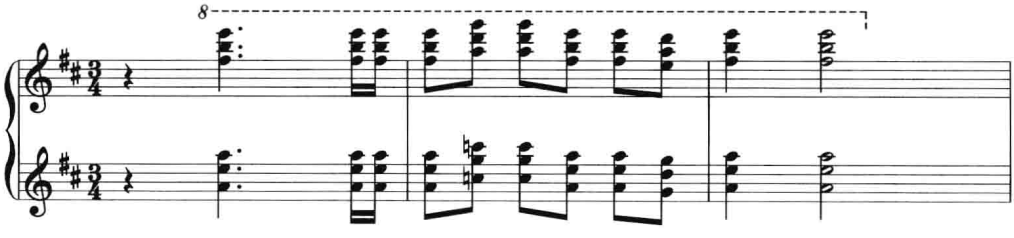
丁善德《喜报》



下例整体上是平行进行，内部也分为两层，下层是空五度和弦，上层是四度和弦，两层之间相隔大六度。在六个平行声部中，有两个是重复声部，由于各声部间保持严格的同一音程结构，因此实际上它们（自高而低）已构成 e、b、♯f、a 四个羽调式的重叠：

例 8–16

汪立三《涛声》

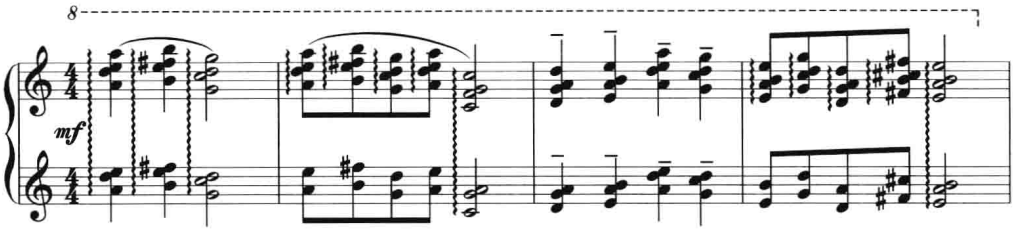


为了避免与五声纵合性结构的四五度式三音和弦（参见例 6–3）相混淆，因此，在一般情况下，四五度结构的和弦中不出现二度音程，但以下两种情形可以例外：

一种是在一个八度框架内，由两个纯四度音程叠加（或由两个纯五度音程交叉叠合）而构成“琵琶和弦”时，中间衔接所出现的大二度音程。这种结构形式往往也作整体性运用，如以下二例：

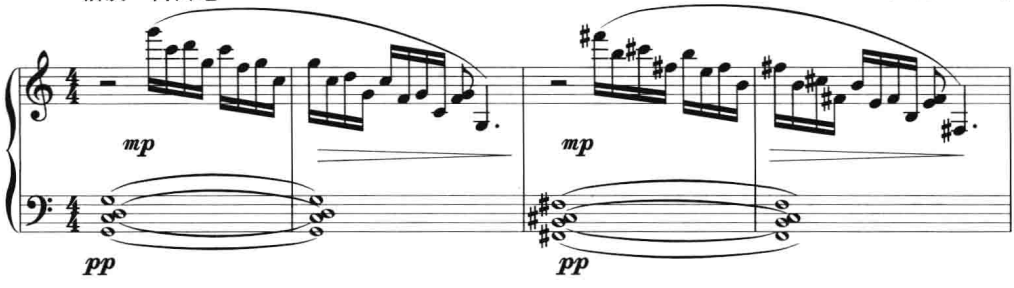
例 8–17

刘念劬《五代飞天图》



例 8–18

恬淡　自由地　　杨　青《黄鹤楼》

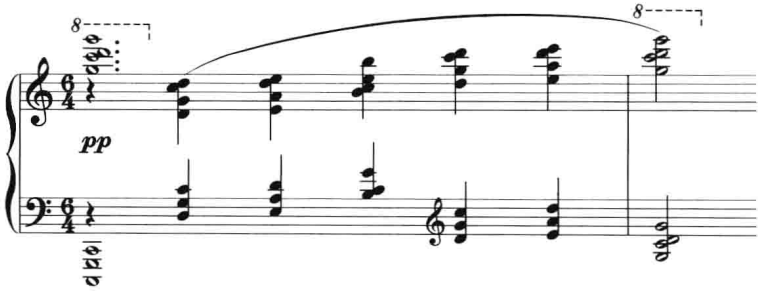


例 8–17 由上下两层“琵琶和弦”构成。例 8–18 在下层“琵琶和弦”的基础上，上层采用该和弦的分解形式，并通过模进方法将下五度的“琵琶和弦”也组织了进来。

另一种是在四度结构和弦中，高音部旋律重复低音时与和弦上方声部所构成的二度音程。如例 8–19 所示：

例 8–19

德彪西《沉没的教堂》



练习八

一、思考题

1. 四五度结构音程的写法有哪几种类型？请举例说明。

2. 四五度结构和弦的写法有哪几种类型，各有什么特点？

二、和声分析

1. 罗忠镕的艺术歌曲《南陵道中》。

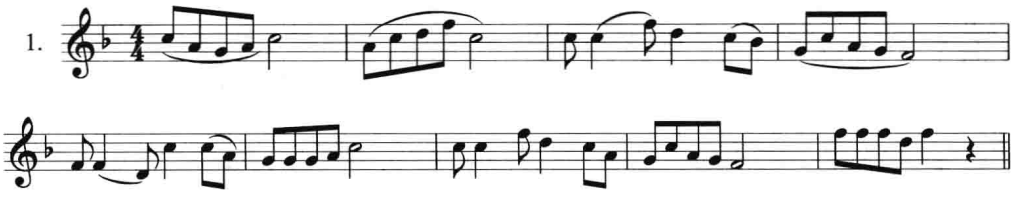
2. 黄虎威的钢琴独奏曲《嘉陵江幻想曲》第一部分。

三、写作题

（一）运用四五度结构音程的写法，为下列旋律写作和声：

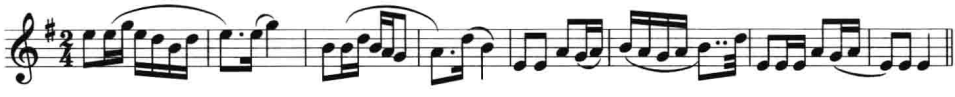
安徽民歌《凤阳花鼓》

1.



赫哲族民歌

2.

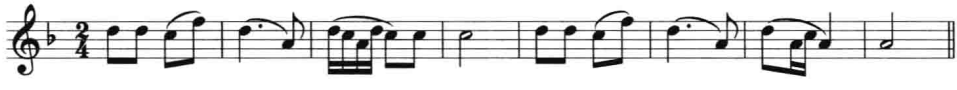


内蒙古民歌《天鹅》

3.

鄂温克族民歌

4.



（二）自拟一首钢琴小曲，其中运用四五度结构和弦的写法。

第九章　二度结构的和声方法

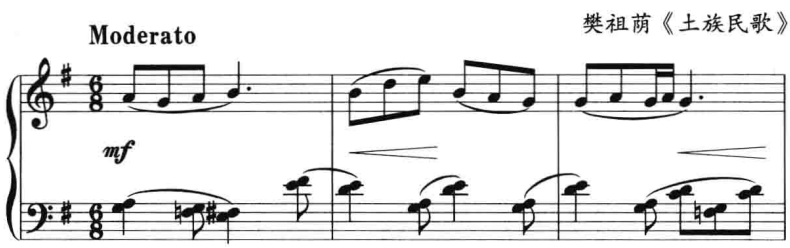
二度结构的和声，是以大小二度音程为基础而形成的。在实际应用中，既可以是单独的二度音程，也可以是由二度音程叠合而成的各种和弦形式。

第一节　二度结构音程的写法

在五声调式中，大二度是它的基本音程，因此，二度结构的和声也以运用大二度音程为常见。小二度（转位为大七度）为非五声性音程，音响尖锐、刺激，具有较强烈的不协和性，在近现代和声中占有重要地位，中国作品中对它的应用较为谨慎，常出之于某种音响模拟或意境表现的需要。当调式音列中同时存在大小二度时，和声写作也常将大小二度音程并用。

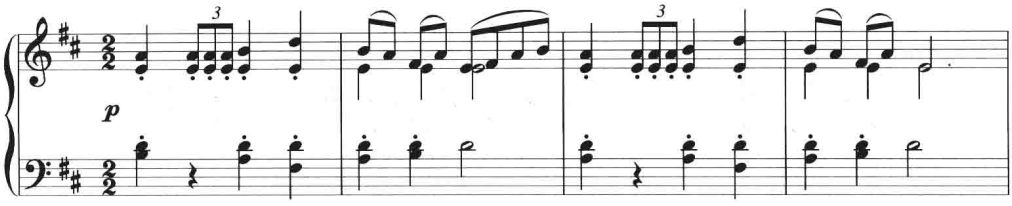
在实际创作中，二度音程既可以作为一个独立的和声层来衬托主旋律，也可以依附于主旋律构成平行性声部，或在其他声部的写作中有意识地与旋律音构成二度音程。如：

例 9–1



例 9–2

切列普宁《中国风格小曲》

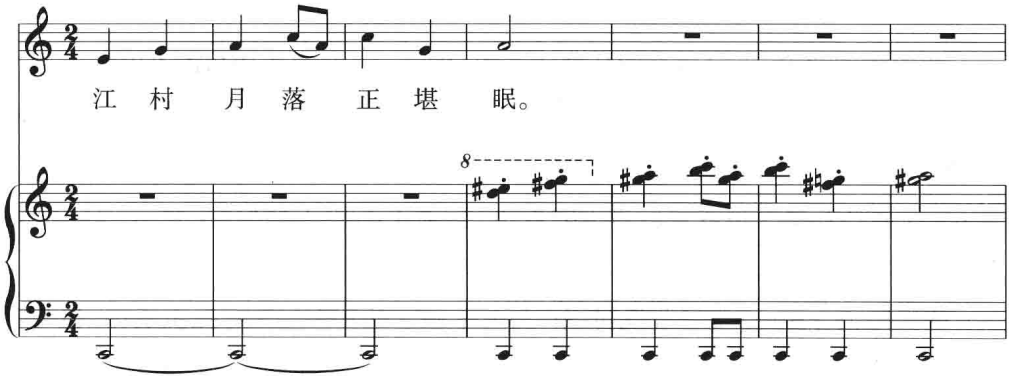


例 9–1 与例 9–2 中的大二度音程都是衬托主旋律的，前者在旋律的下方，后者在旋律与低音的中间。

下例后 4 小节钢琴旋律的下方所依附的小二度音程，既像是歌声的回音，又似江面上吹起一阵轻风，波浪轻轻荡漾，意境幽远：

例 9–3

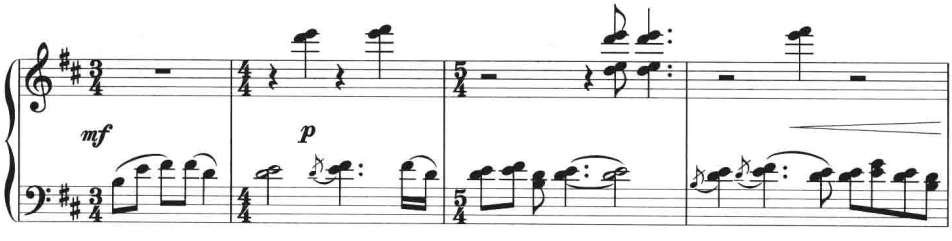
江文也《江村即事》

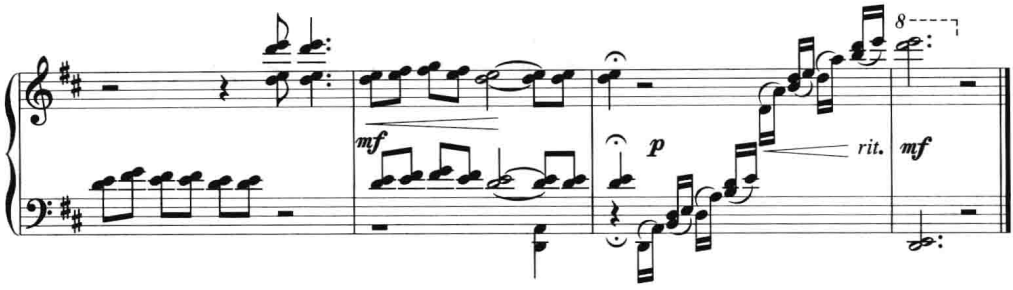


例 9–4 下层二声部取自原民歌二重唱的曲调（本身形成 D 宫调与 e 商调的调式重叠），声部间除个别三度音程之外，其余均由大小二度音程构成；上层的二度音程则是下层和声的高八度重复，以此来加强二度结构的和声色彩。

例 9–4

樊祖荫《布依族小歌》





第二节　二度结构和弦的写法

二度结构的和弦，可由连续的二度叠置、间隔式的二度叠置或将二度音程以分散排列的形式来构成。

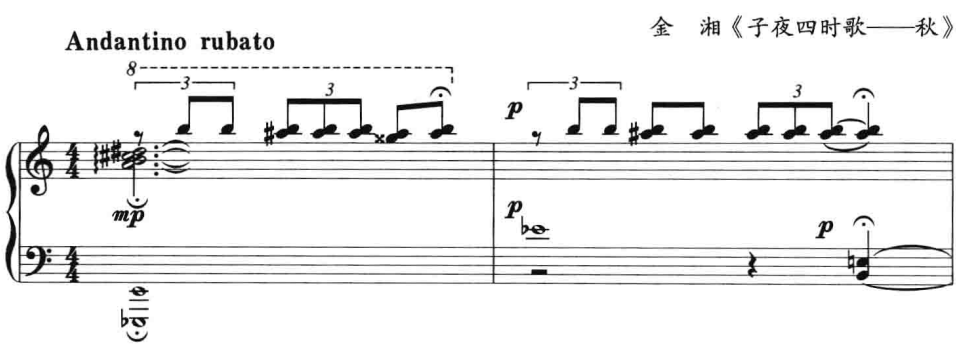
一、连续的二度叠置

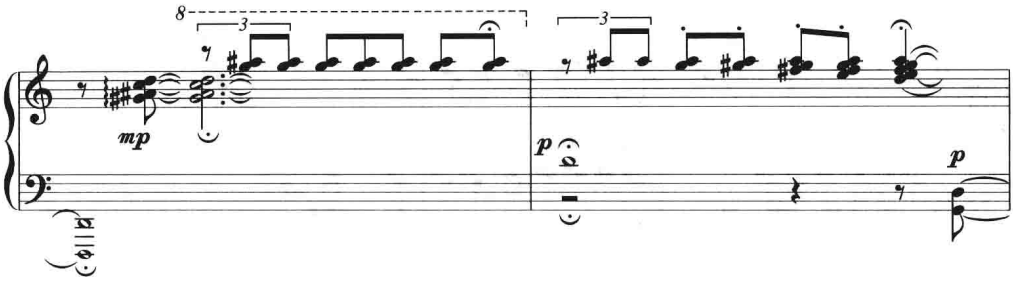
连续的二度叠置，常构成“音块”式和音。

在实际作品中，由大二度连续叠置构成的和弦形式较少。这可能是因为：如果大二度和音由三个音组成(即叠置一次)，它会与五声纵合性结构中的大三度三音和弦、三度结构和声中的附加音和弦等形式相类似；如果连续叠置两次、三次以上者，即会超过五声的范畴，并形成特定的“全音阶”和弦。诚然，为音乐表现的需要，在实际的音乐创作中也有应用的。如下例：

例 9-5

金　湘《子夜四时歌——秋》





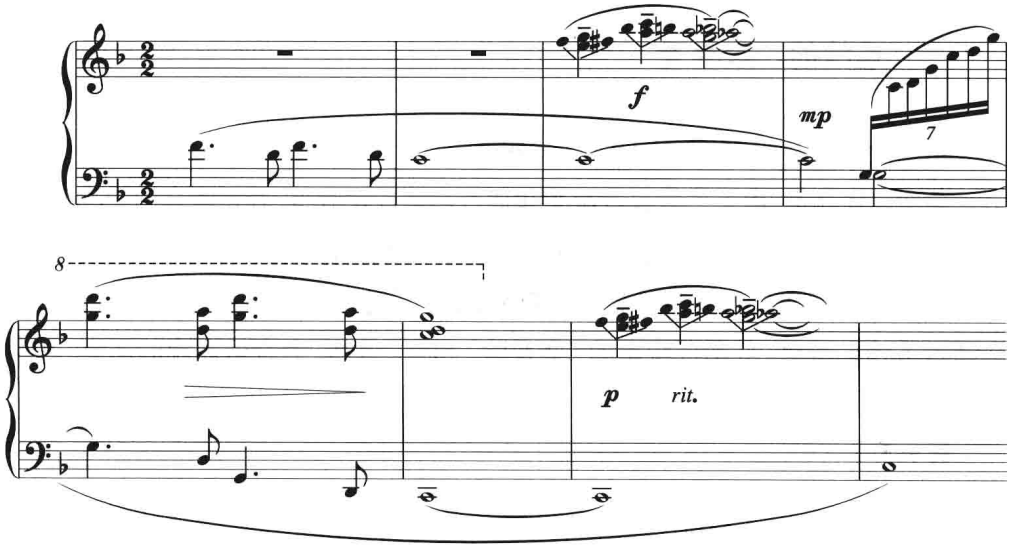
上例的中层即由大二度叠置构成；上层前 3 小节为小二度音程，第 4 小节是一个全音阶式的五音和弦。

连续多次的小二度叠置，称为“音簇”、“音丛”或“音串”。在近现代风格的音乐作品中运用较多。

下例用小二度音簇来模拟黎明时的雄鸡鸣叫声：

例 9–6

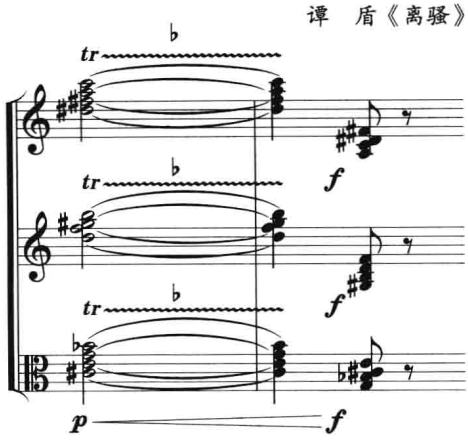
汪立三《兄妹开荒》



下例是以三个不同的减七和弦形式出现的由十二个半音构成的“音串”，音响厚重、混浊，与音乐内容的表现需要正相吻合：

例 9–7

谭　盾《离骚》

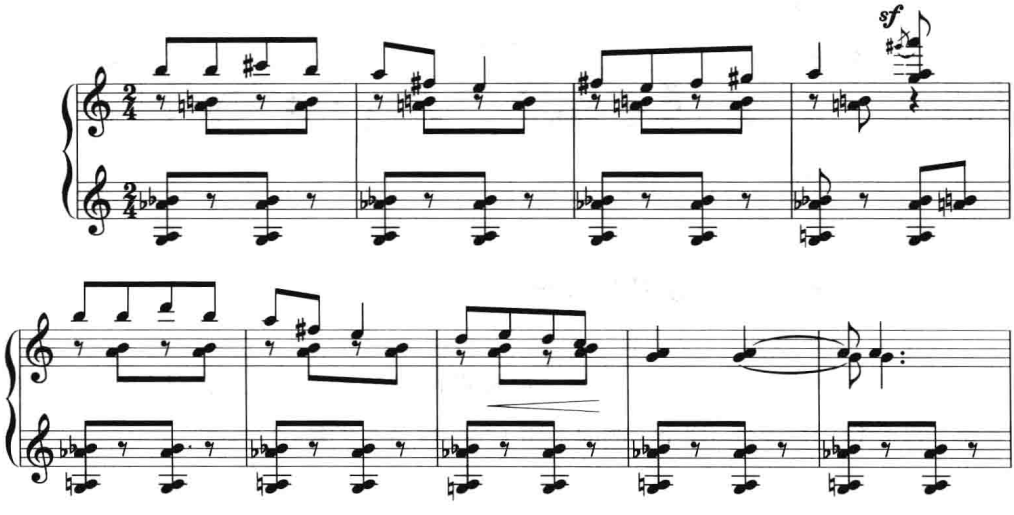


二、间隔式的二度叠置

间隔式的二度叠置和弦，由二度结构的音程或和弦分层叠合构成。各层之间的距离没有定规，取决于音响的需要和作品对和声的整体构思。例 9–8 的旋律是五声性的，从 A 宫调经过 e 商调转入 a 羽调，和声由三组大二度音程分布在不同的音区构成固定音型。虽然这三组大二度音程在音高关系上为连续的五个半音，但由于各组之间相距八度，上层的一组又在节奏上与下方两组交错出现，因而在总体音响上减轻了“音块”的不协和程度：

例 9–8

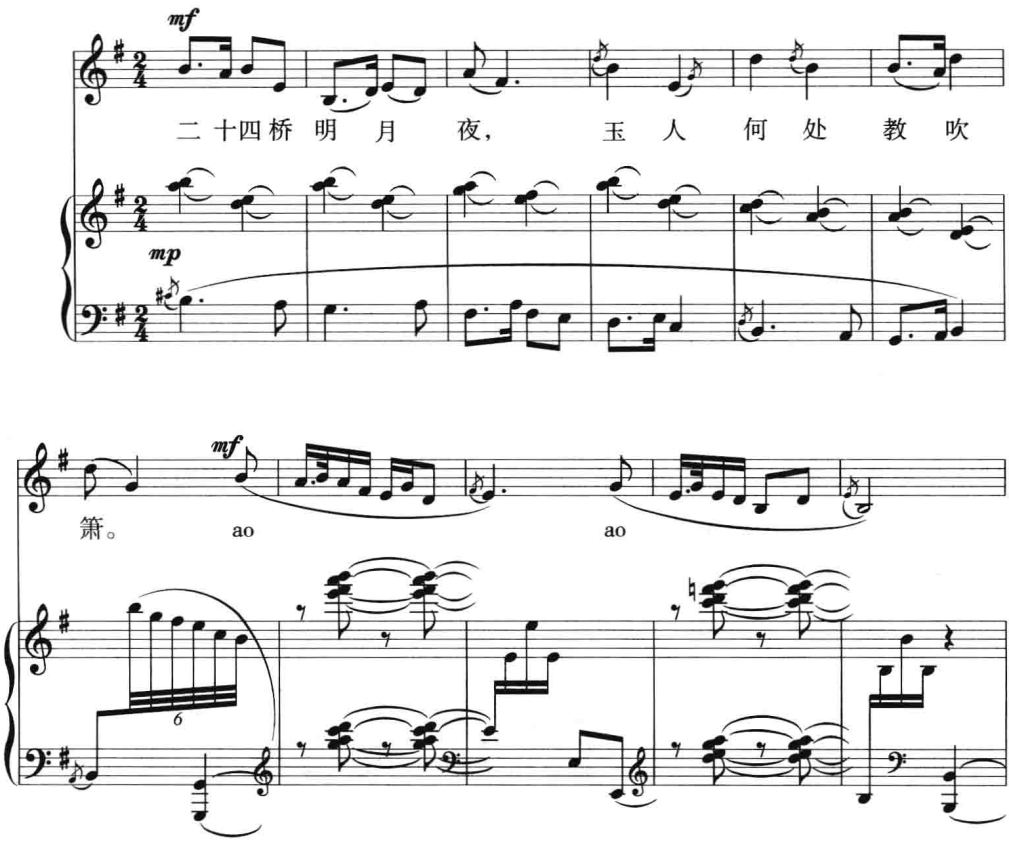
巴托克《奏鸣曲》



由五声组成的间隔式二度叠置和弦，在总体音响上与五声纵合性结构和弦相类似，在二度结构和声的写作中，作曲家常予以一定的“加工”。如例 9–9 后 4 小节中的二度结构和弦，由两层间隔式的大二度叠置和弦构成，各层的和弦构成方式虽与五声纵合性结构中的“五度四音列式”和弦相同，但两层和弦的组成音不同（已超出五声范畴）。此例前面的和声为大二度音程写法，后面的二度结构和弦则是其合乎逻辑的发展：

例 9–9

罗忠镕《寄扬州韩绰判官》

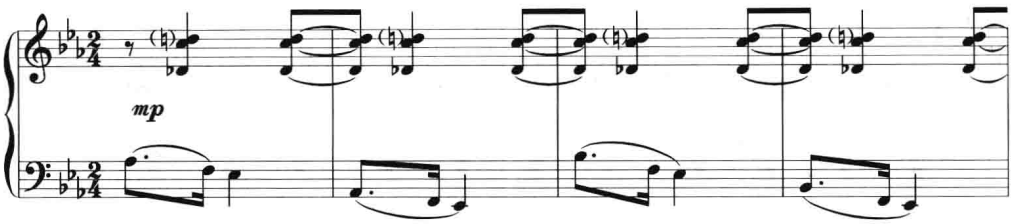


三、分散排列的二度结构和弦

分散排列的二度结构和弦，可将二度音程转位为七度音程，或采用节奏交错方式使二度音程先后出现。以下二例即采用了小二度音程的转位方式：

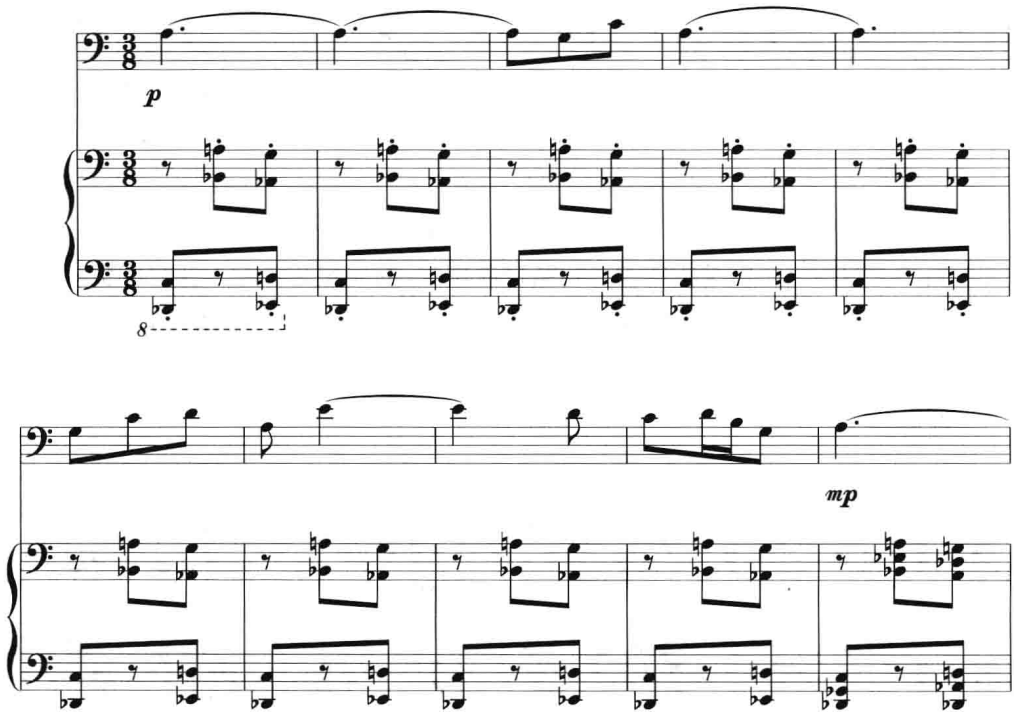
例 9–10

汪立三《兄妹开荒》



例 9–11

巴托克《第一钢琴协奏曲》

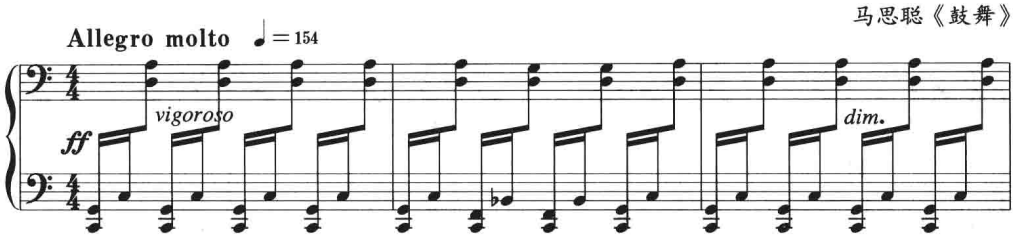


例 9–10 将三音列小二度密集和音的中间音向下转位成大七度音程，并使上方二音形成为大二度音程，从而弱化了小二度密集和音的尖锐音响。例 9–11 虽然也采用了音程转位方法，但由于构成和声背景的两层反向进行的大七度音程出现在钢琴低音区，因而低沉、混浊的不协和音响与单纯、甜美的五声性旋律形成了极大的反差。

下面二例采用了相似的写作手法，均将两个二度（例 9–12 为大二度，例 9–13 为小二度）关系的纯五度音程，用交错的“鼓点”节奏形式演奏出来，事实上构成了二度和声的音响效果，并以此来塑造出“鼓舞”或民间“闹场锣鼓”的浓烈氛围：

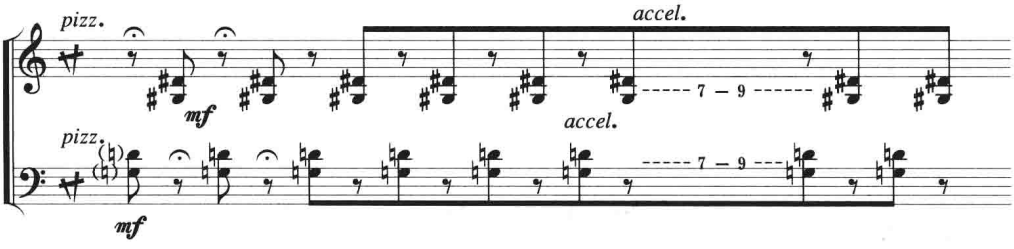
例 9–12

马思聪《鼓舞》



例 9–13

许舒亚《第一弦乐四重奏》

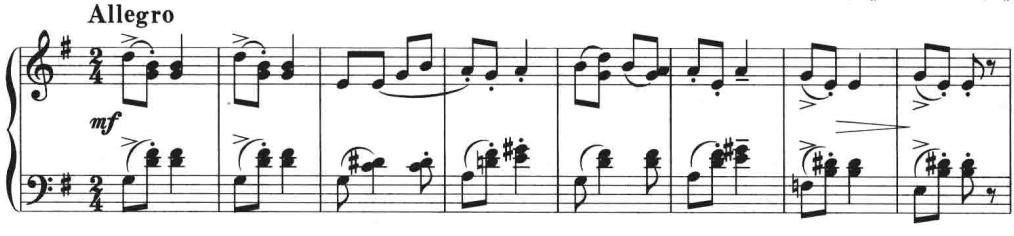


在实际创作中，二度结构的和声还可与其他结构的和声相结合使用。

当二度和声与三度结构的和声相结合使用时，为避免与含有二度的传统和声材料（如七和弦、九和弦等）相混淆，因而多采用对二度音程进行强调的方式，以突出二度音程在和声中的音响。如下例：

例 9–14

樊祖荫《哈尼族儿歌》

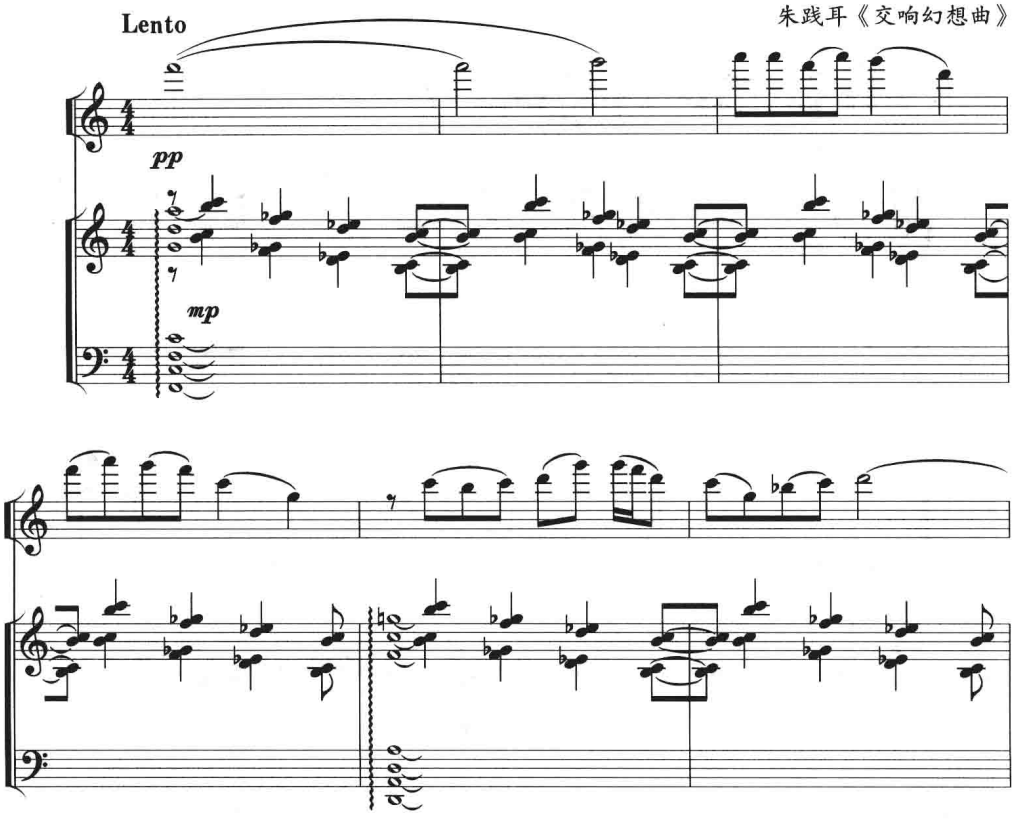


上例是为一首哈尼族儿歌曲调编配的钢琴曲，开始两小节中的小二度以大七和弦构成音的形式隐藏在内声部，以后则直接与旋律音相碰，突出小二度的和声音响，以体现孩子们活泼好动的性格特点。

二度和声与四五度和声相结合时，一般采用分层写作或运用不同织体形式的方法。下例即在五度结构的和弦背景中嵌入了切分节奏形式的下行小二度和声：

例 9–15

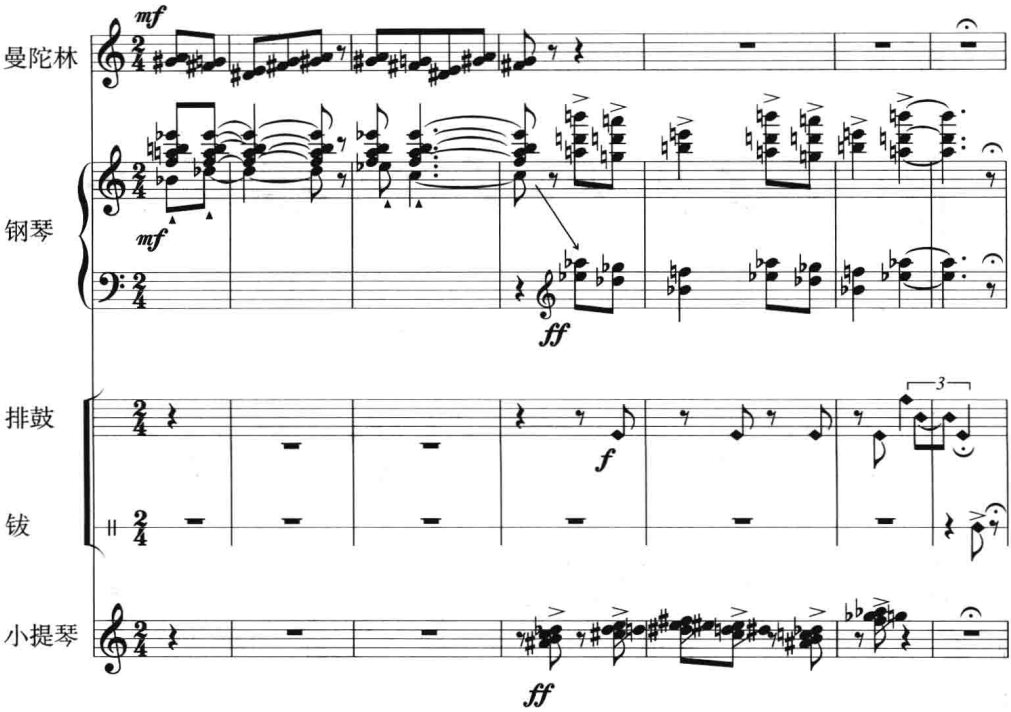
朱践耳《交响幻想曲》



下例选自郭文景室内乐《社火》第四乐章的结束部分，基本上也是二度和声与四五度和声的结合。各乐器以不同结构的五声性三音列音调组成：前 4 小节曼陀林声部是小二度平行和声，其三音组音调可视为 C 宫系与 B 宫系（或 G 宫系与♯F 宫系）的叠合。第 4 小节中由小提琴声部接奏小二度和声，并扩展成由四个音组成的音簇，最高声部可视为建立在 E 宫系上；与此同时，钢琴在由大二度与纯四度构成的三音列音调的下方，分成上下两层同时在 G 宫系与♭G 宫系上奏出不同结构三音组音调的四五度混合平行。不同结构、不同调性的和声纵向重叠之后，音响嘈杂，情绪热烈，形象地表现出民间“社火”中的热闹场面：

例 9–16

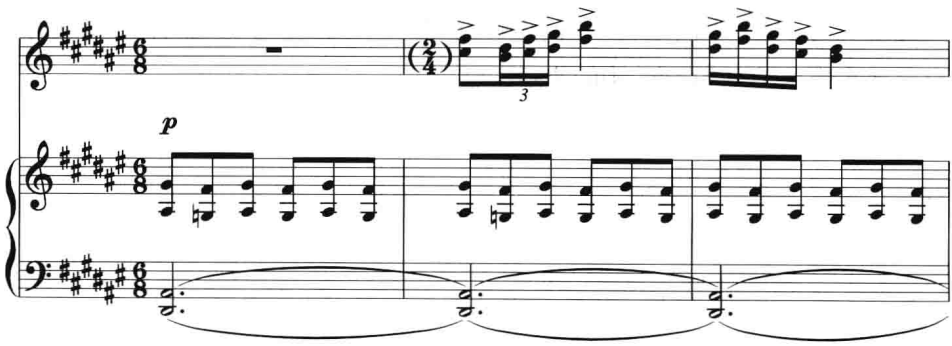
郭文景《社火》

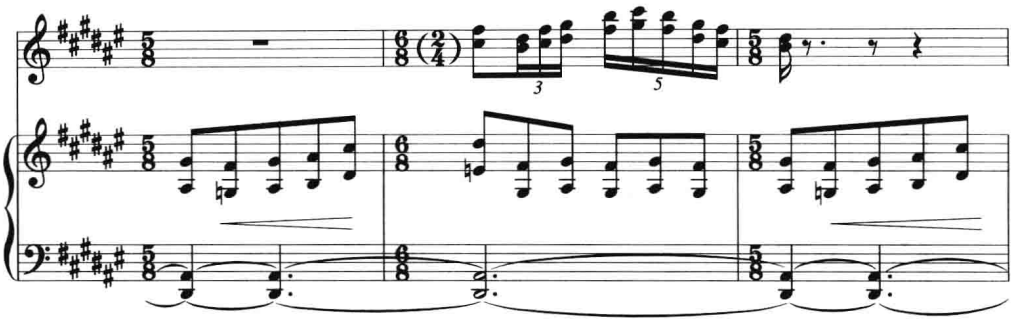


这种由二度与四五度相结合的和声方法，在现代外国作品中也为数不少。例 9–17 由三层不同结构的音程组成：低音部五度持续音建立在♯d 小调的主、属音上；高音部的五声性旋律伴有以四度音程为主的三、四度交替式平行声部（具有 B 宫调的特点）；中层由兼容小七度与大七度音程（即大、小二度音程转位）的平行声部组成和声背景。三层不同结构的音程共融合于一体，组织成一幅具有东方情调的画面：

例 9–17

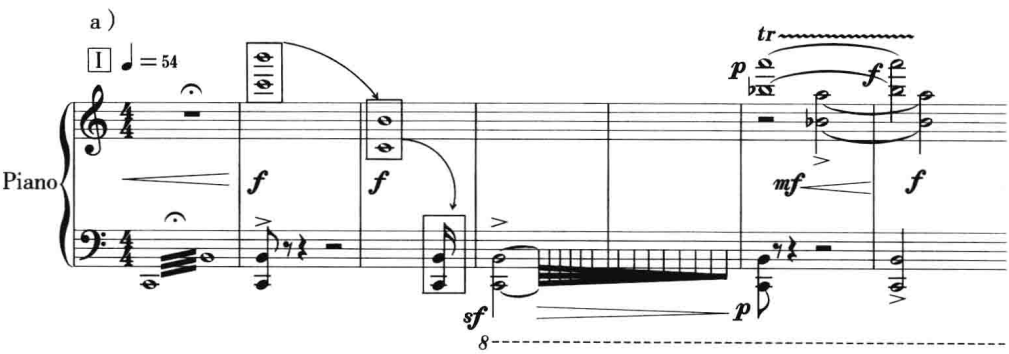
斯特拉文斯基《夜莺》





二度结构的和声多数应用于作品的局部，但在某些现代风格的作品中，也有将其作为整部作品或一个结构部分的和声基础来运用的。中国现代歌剧《原野》（金湘作曲）的整个序幕（合唱与乐队）的和声就以二度结构为基础构筑而成，各种不同结构、不同组合方式的二度和声，以其强烈、刺激、程度不等的不协和音响，预示着剧中不同营垒各种人物之间的激烈冲突和社会矛盾的不可调和性，预示着歌剧音乐将是高度戏剧化的。序幕音乐几乎用到了各种二度结构的和声手法，下面略举几个片段予以说明：

例 9–18



b)

S.

A.

T.

B.

Piano

c)

Vle.

d)

Hun

Ob.

Cl.

Hp.

例 9–18 中，a 是序幕音乐的开始，乐队即以大七度（小二度）音响展示给听众，后 2 小节为三层大七度音程的叠加（合在一起由四个音构成三个半音）；b 在乐队两端的两层大七度音程的和声背景下，合唱在中间音区开始进入，其和弦结构是在空五度的和弦中插入了小二度音程，第 2 小节第三拍起合唱即向上移位小二度，整体音响已较为复杂；c 选自第三个段落中的乐队部分，多层逐渐叠加的大二度音程最后导致由大小二度混合构成的“音块”；d 是序幕音乐的最后一个和弦，由大三和弦与乐队中的小二度音型混合构成。

练习九

一、思考题

1. 二度结构的音程写法有哪几种类型？请举例说明。

2. 二度结构的和弦写法有哪几种类型，各有什么特点？

二、和声分析

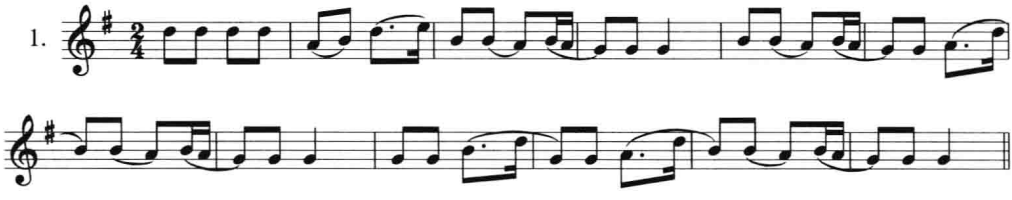
金湘：歌剧《原野》的序幕音乐。

三、写作题

（一）运用二度结构的音程写法，或和弦写法，或二者结合，为下列旋律写作和声：

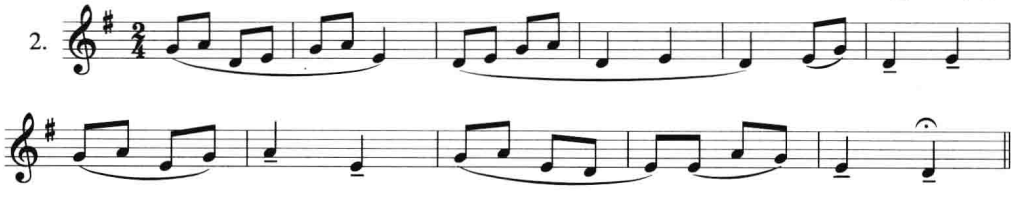
达翰尔族民歌

1.



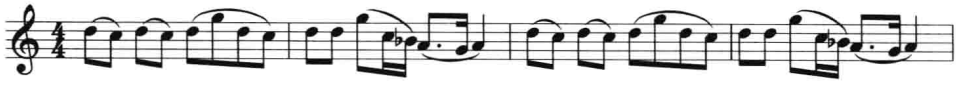
基诺族民歌

2.

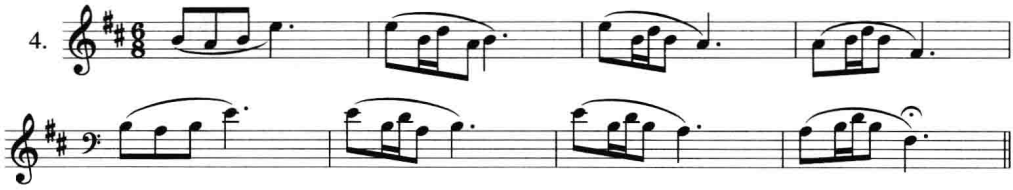


陕西民歌《进绣房》

3.



福建民歌《风吹竹叶响叮当》

4. 

（二）自拟钢琴小曲一首，其中运用二度结构的和声方法。

第十章　五声性调式的调关系及旋律的转调

在音乐的进程中，为求得乐思的展开和变化，推动音乐的发展，常采用突破单一调性而扩大调与调式接触面的种种调发展手法。在我国的传统乐学理论中，将调发展手法归纳为同宫犯调与异宫犯调两种类型。

同宫犯调，即同宫系统的调式交替。其时，只改换调式的主音，而不改变宫音及调式音列。

异宫犯调，即不同宫系统的调性转换，亦即转调。其时，宫音位置发生转移，而主音或调式可能同时变化，也可能不变。

关于同宫系统调式交替的问题，已在第四章中讲述，本章则阐述不同宫系统调的转调方法。

第一节　五声性调式的调关系

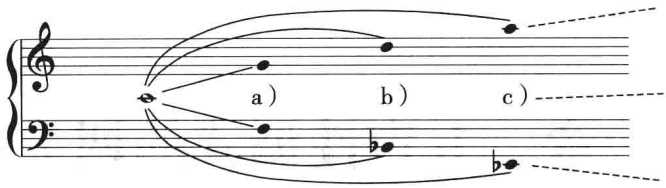
五声性调式的远近关系，依据基本调与其他调宫音间五度的相生次数多少来划分：

相生一次，其宫音与基本调的宫音相距上下纯五度者，为近关系调（见例10-1a）；

相生两次，其宫音与基本调的宫音相距上下大二度者，为较远关系调（见例10-1b）；

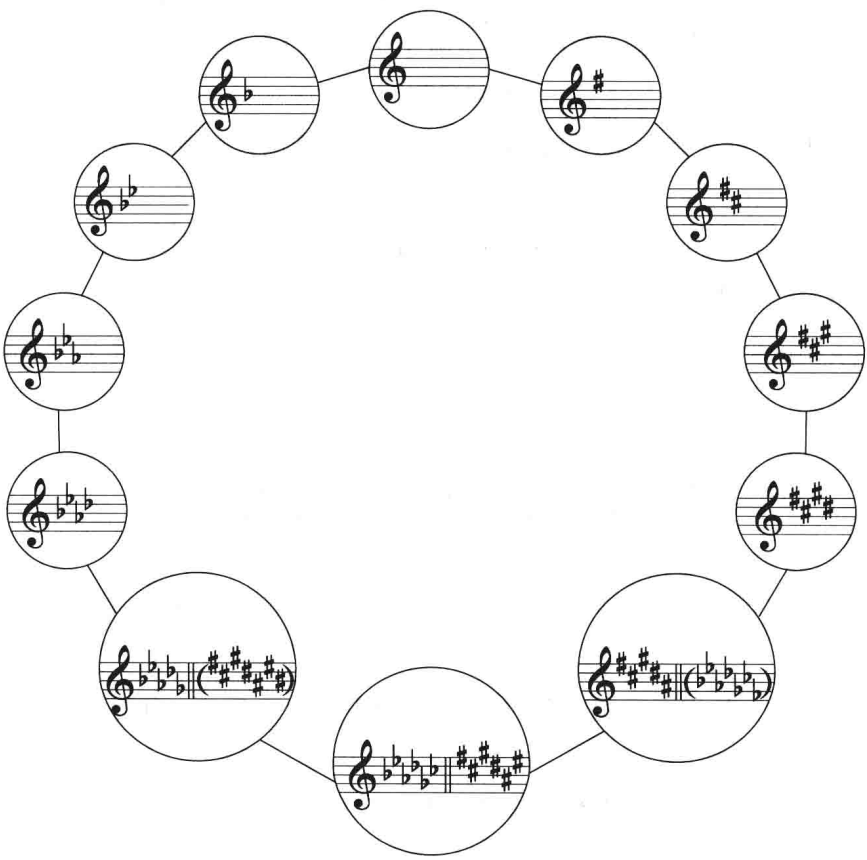
相生三次及其以上，其宫音与基本调的宫音相距除纯五度、大二度之外的其他音程者，为远关系调（见例10-1c，例中以C为基本调的宫音）。

例 10–1



调的远近关系，反映在调号上，则呈现出如下规律：与基本宫系统调关系越近，调号相差越少，反之，与基本宫系统调关系越远，调号相差越多。例如，近关系调相差一个升号或降号；较远关系调相差两个升号或降号；远关系调相差三至六个升号或降号。这个规律，与大小调式的调关系是一样的。如例 10–2：[①]

例 10–2



例 10–2 以上端中央无调号的 C 宫系统为基本调，顺次右旋，逐一增加升号，转向属方向调；顺次左旋，逐一增加降号，转向下属方向调。至下端中央，为六个升号

① 引自黄虎威：《转调法》，人民音乐出版社，1983 年，第 8 页。

调或六个降号调，二者相等（♯F 宫＝♭G 宫），属方向调与下属方向调的极限在此相会，它（们）与基本宫系统调之间是为极远关系调。

调的远近关系，还同时表现在两调之间共同音与共同和弦的多少。原则上说，调的关系越近，共同音与共同和弦越多；调的关系越远，共同音与共同和弦越少。但是，由于五声性调式中存在着三类不同的七声音阶，再加上和弦结构多样化等因素，因此，其共同和弦的构成方式，与大小调和声就不尽相同，而具有自身特色，这将在后面详述。

由于每个宫调系统包含着五个平行调式，因而在转调中涉及具体调式时，其调的关系就会呈现出如下三种不同的情况：

1）调式相同，主音不同。如 C 宫——G 宫、a 羽——♯c 羽等。

2）调式不同，主音相同。如 C 宫——C 徵、a 羽——A 宫等。

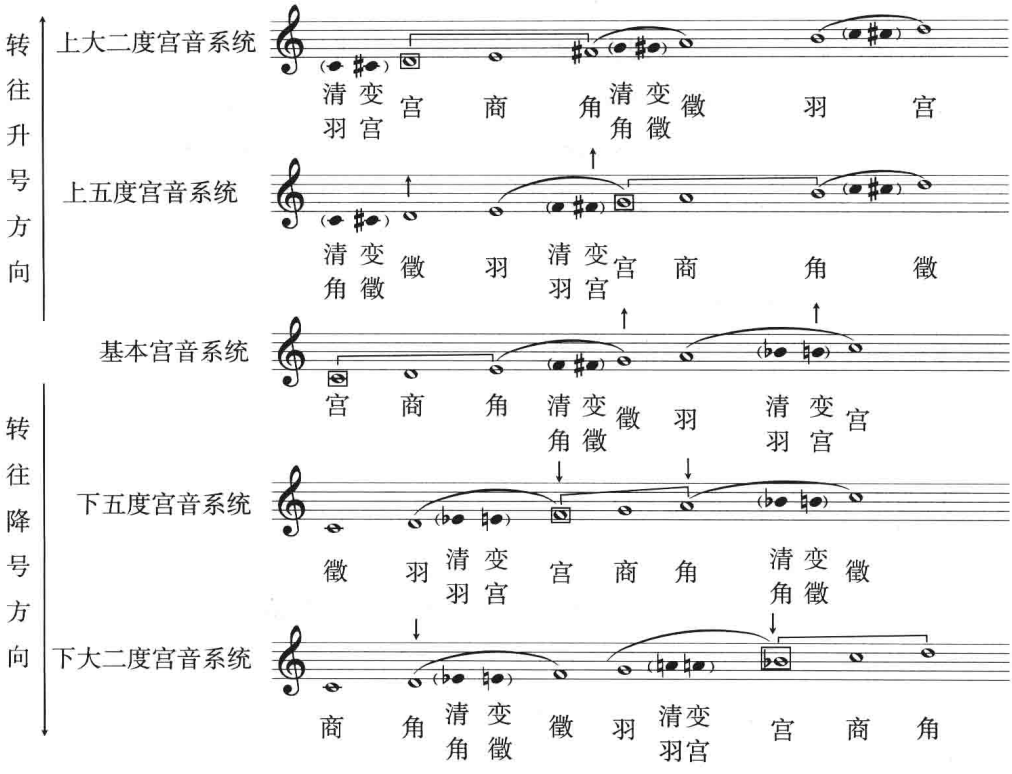
3）调式与主音均不相同。如 C 宫——♯d 角、a 羽——♯g 商等。

第二节　五声性旋律的转调

在建立于大小调体系上的现代调式功能理论中，其主音观念极强。但在五声性调式中，仅仅有主音观念是不够的，正如第二章所已指出的，必须首先具有宫音与宫调的观念。宫音、宫和弦在五声性调式及其和声中的定调作用，在转调的过程中也同样明显地表现出来：五声性调式的转调，首先着眼于宫调系统的转换，而不是首先着眼于后调主音的确立。在过程性转调中，则往往只体现出宫调系统的转移，直到目的调时，才会通过音级间的支持、倾向关系，显现出调式的主音，并最终确立新的调式。

如前所述，在五声调式中，有一个大三度音程（宫—角）和两个小三度音程（羽—宫、角—徵）。宫—角大三度关系的明确，对于确立宫调系统进而明确调式具有重要意义；同时，由于大三度的两个构成音，分别是两对小三度的组成音之一，因此，两对小三度音程的位置，也有赖于宫—角关系的明确来决定。这样，当“异宫犯调”时，随着宫—角关系的转移，旋律中也必然反映在小三度意义的改变及位置的转移上。在五声性七声音阶中，同样体现出上述特点。如下例：

例 10–3



（说明：为了对照各音在不同宫系统中的意义，例 10–3 采用音列排列法，宫音用□标出，白符头为五声骨干音，黑符头为小三度间音；┌┐为大三度，⌒为小三度。）

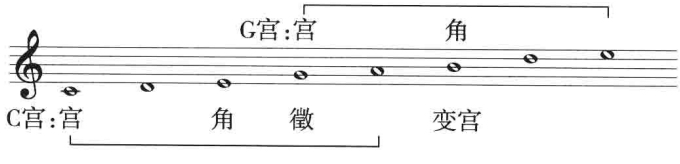
由于五声性调式的上述特点，在写作转调旋律时，即可有意识地通过以下两个方面来设计。

一、通过宫—角关系的转移进行转调

（一）在近关系调的转调中，宫—角关系的转移通过以下两种途径来实现。

转向上五度（下四度）宫音系统调时，采用以变宫为角的途径。如例 10–4：

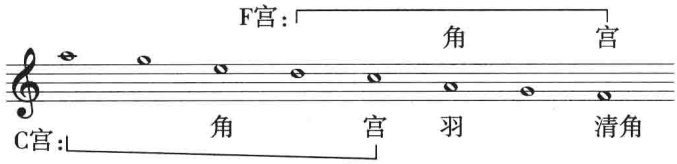
例 10–4



上例中，由于在原宫音系统（C 宫）中出现变宫音，并以变宫音取代宫音的重要性，获得新调角音的意义（以变宫为角）。它与原调的徵音构成新的大三度关系，使得原调的徵音同时具有了新调宫音的意义（以徵为宫）。这样，即转到了上五度宫音系统（G 宫）。

转向下五度（上四度）宫音系统调时，则采用以清角为宫的途径。如 10–5：

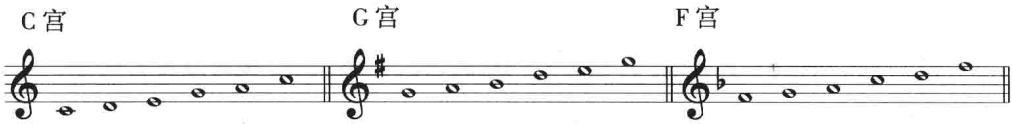
例 10–5



上例中，由于在原宫音系统（C 宫）中出现清角音，并以清角音取代角音的重要性，获得新调宫音的意义（以清角为宫）。它与原调的羽音构成新的大三度关系，使得原调的羽音具有新调角音的意义（原调宫音也同时转化为新调徵音等）。这样，即转到了下五度宫音系统（F 宫）。

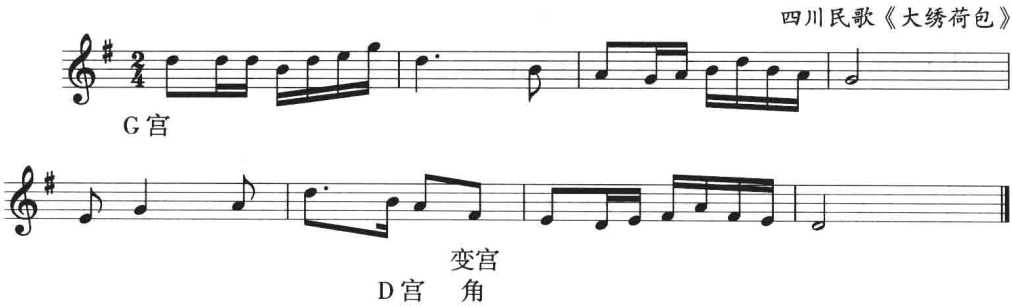
宫音位置转移之后，反映在调号上就是升降号的变化。如例 10–6：

例 10–6

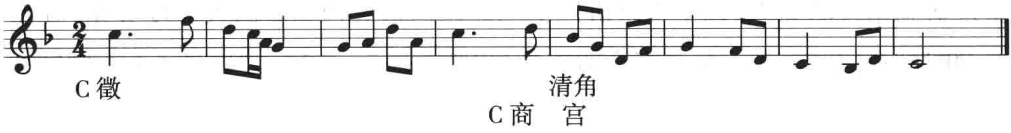


但是，在五声调式中，近关系调转调之后，事实上并不出现新调号所涉及的音；不用调号表示时，旋律转调中也不必出现临时升降号。这是五声调式旋律转调中的独特现象。如以下两例：

例 10–7



例 10–8



例 10–7 转向上五度宫音系统，例 10–8 转向下五度宫音系统，这两例在转调后均未出现新调的临时变化音。为此类转调旋律写作和声时，则应设法在其他声部中出现新调调号所涉及的音，以进一步明确新调，但此音的出现可前可后。在个别作品中，也可能不出现新调调号所涉及的音。

五声性七声调式的近关系转调原则上与五声调式相同。在转调中，也首先需要明确宫—角大三度关系的转移，把原本具有“小三度间音”意义的音转化为五声骨干音（如以变宫为角，或以清角为宫）。在五声性七声调式的旋律转调中，常会出现原调所没有的变化音（即新调的“小三度间音”），因而需要使用临时升降号。若把例 10–8 的旋律改写成七声调式，即如下例：

例 10–9

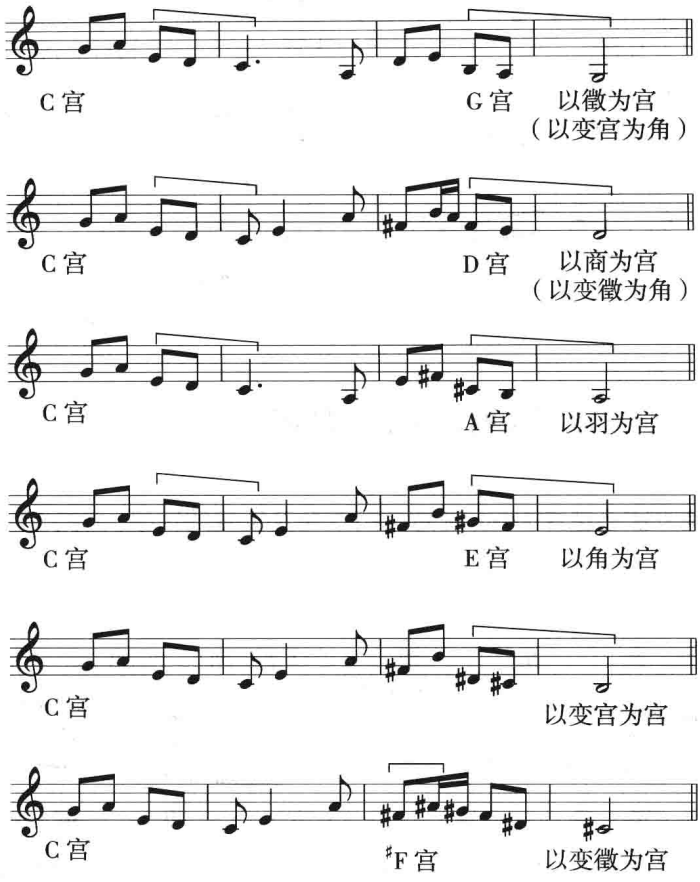
（二）在转向远关系调时，宫角关系的转移可以逐渐过渡，也可以直接转换。

逐渐过渡的转调方法，即以共同的近关系调为枢纽逐渐过渡到远关系调。这种转调平滑自然，具有内在推动力。如：连续的“以变宫为角”（同时“以徵为宫”）可转往升号方向的远关系调（参见例 10–3 中“往升号方向”各宫音系统中的“↑”号，并参见例 11–4 的旋律声部）；连续的“以清角为宫”（同时“以羽为角”）可转往降号方向的远关系调（参见例 10–3 中“转往降号方向”各宫音系统中的“↓”号）。

直接改换的转调方法，即在原调明确后，直接出现表明后调的宫—角音。这种转调，两调之间的关系越远，越具有突然性。

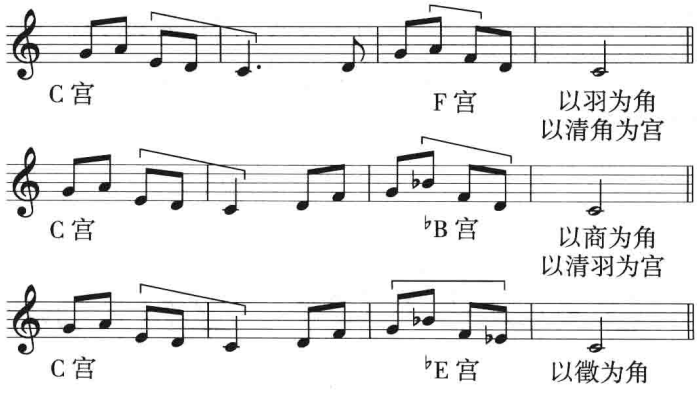
在转往升号方向时，除上面已提到的上五度近关系调以徵为宫之外，从转往上二度宫音系统调开始直至相差六个调号的极远关系调，依此表现为以商、羽、角、变宫、变徵为宫。如例 10–10：

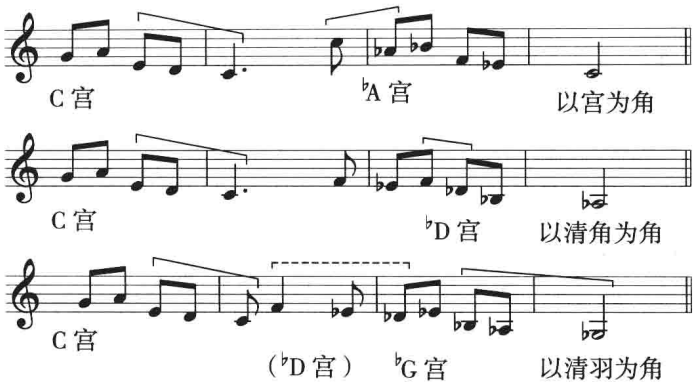
例 10–10



在转往降号方向时，除下五度近关系调以羽为角之外，从转往下二度宫音系统调开始直至相差六个调号的极远关系调，依此表现为以商、徵、宫、清角、清羽为角。如例 10–11：

例 10–11



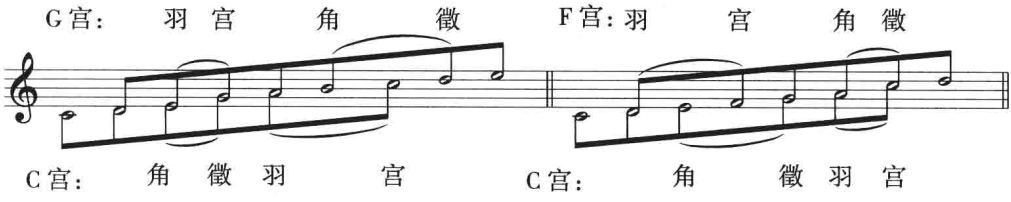


二、通过小三度意义的改变进行转调

上述转调方法已包含了小三度意义的改变及位置的转移。如例 10–12：

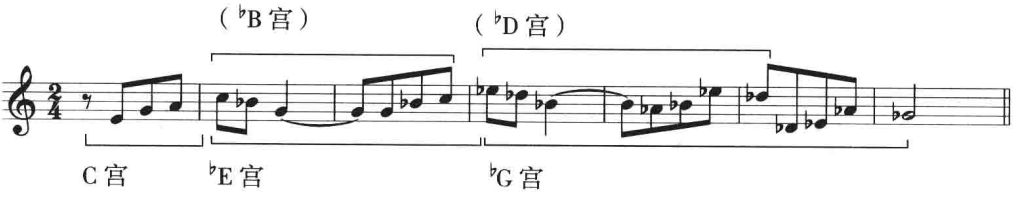
例 10–12

a）转向上五度　　b）转向下五度



小三度意义的改变，同时也意味着“三音组”意义的改变。前已指出，在五声调式中，可依此排列为五个“三音组”，其中，“徵羽宫”与“商角徵”、“羽宫商”与“角徵羽”这两对“三音组”的内部结构相同，而且都含有小三度音程。这样，反映在转调旋律中，羽—宫与角—徵小三度意义的改变，事实上同时也就伴随着这两对结构相同的三音组意义的改变。这在近关系调的转调中体现得很清楚，而在远关系调的转调中，也可结合“以变徵为角”（转往升号方向）、“以清羽为宫”（转往降号方向）等较远关系调的转调手法，并有意识地利用这种小三度及三音组意义的模糊，来进行跨越式的加速转调。如例 10–13：

例 10–13



上例第 2 小节，通过“以清羽（♭B）为宫”，从 C 宫调系统转向下方大二度的♭B 宫调系统（“以清羽为宫”本身就具有往降号方向跨越转调的意义；与此相对应，“以变徵为角”则具有往升号方向跨越转调的意义），此时，C、♭B、G 这个三音组可视之为“商宫羽”。但由于这个三音组也可看成为同一音程结构的♭E 宫调系统的“羽徵角”，因此，这个转调环节即可视为从 C 宫系统直接进入了♭E 宫系统，从而使转调过程减少了一个过渡调性得以加速。第 4 小节与此相似，把♭E、♭D、♭B 这个三音组（♭D 宫调系统的“商宫羽”）直接看成♭G 宫调系统的“羽徵角”，而使转调过程缩短。经过以上两次的加速，例 10–13 从 C 宫调转至极远关系的♭G 宫调，只剩下了一个中间调（♭E 宫调）。这样不仅使转调简捷，而且由于运用了相近关系调之间共同的小三度和三音组因素，因而使得转调的过程也较为自然。

为了保持调式风格的统一，在写作转调旋律时，应该注意两调接头处的旋律进行要符合五声性音调的特点，避免直线式的进行，避免小二度及增减音程的直接衔接。采用同一主题材料的同主音（同结音）交替或模进式发展，是使音乐风格保持统一的有效手段。

除了上述种种方法之外，通过改变同音（包括变化音）音级意义实现转调的方法在音乐创作中也是常用的（详见下章）。

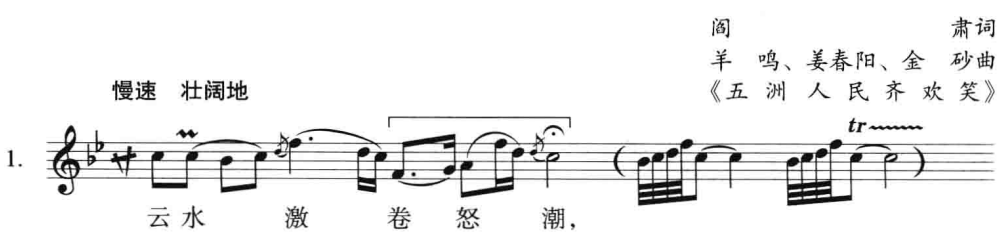
练习十

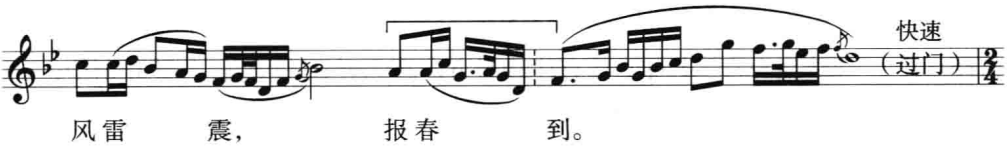
一、思考题

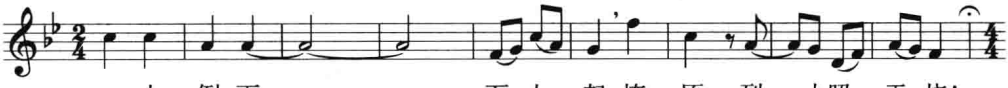
1. 五声性调式调关系之远近，是依据什么来划分的？
2. 五声性旋律转调之后，在主音与调式方面会呈现出什么样的不同情况？
3. 通过何种途径实现五声性旋律的近关系转调？试举例说明。
4. 通过何种途径实现五声性旋律的远关系转调？试举例说明。

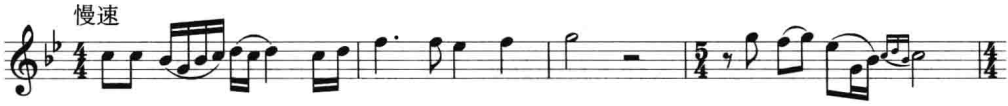
二、分析题

分析下列作品片段的调性及其所用的旋律转调方法：

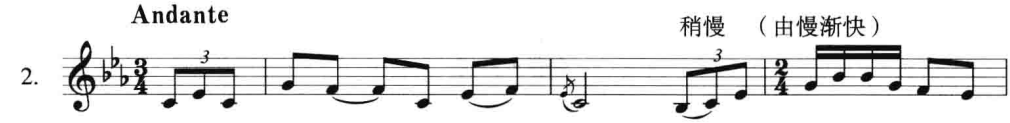


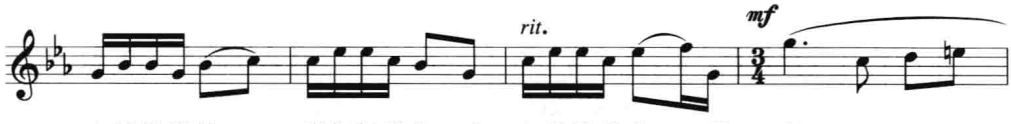


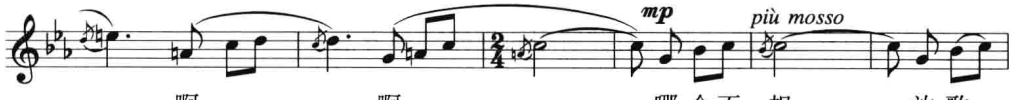


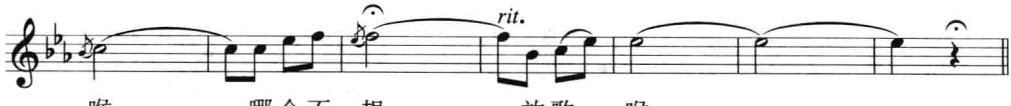


陈　特　明词
黎　英　海曲
《孔雀啊，百灵》



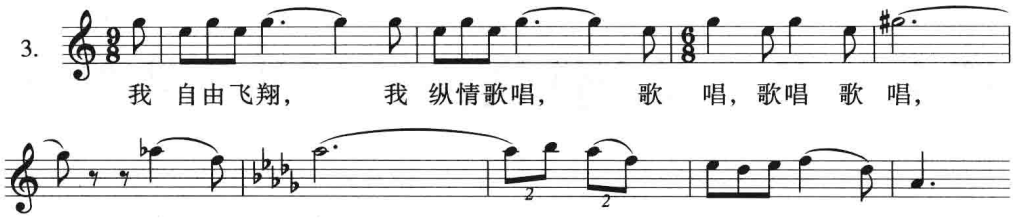






张　鸿　喜词
践　　耳曲
《云雀的礼品》

3.



三、写作题

1. 运用“以变宫为角”方法，写作向上五度宫系转调的旋律乐段。
2. 运用“以清角为宫”方法，写作向下五度宫系转调的旋律乐段。
3. 运用逐渐过渡的方法，写作向属方向远关系转调的旋律乐段。
4. 运用小三度意义改变的方法，写作向下属方向远关系转调的旋律乐段。

第十一章　五声性调式转调的和声处理

五声性调式转调的途径甚多，常用的、且具有代表性的和声处理方法，是通过共同和弦、共同音或采用移调模进手法实现转调。

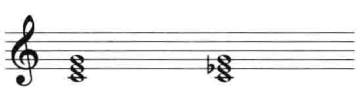
第一节　通过共同和弦的转调

在五声性调式的转调中，共同和弦的运用原则与大小调和声相同，但如前所述，由于五声性调式存在着三类不同的七声音阶，再加上和弦结构的多样化，因此，在共同和弦的数量、结构样式以及运用方式上，有其自身的特点。在实际创作中主要运用以下三种方法：

一、以自然音三和弦作为共同和弦

在五声性调式中，三类不同音阶的构成音均可视为自然音，因此，大小三和弦便可能同时具有几种不同的意义。如下例：

例 11-1



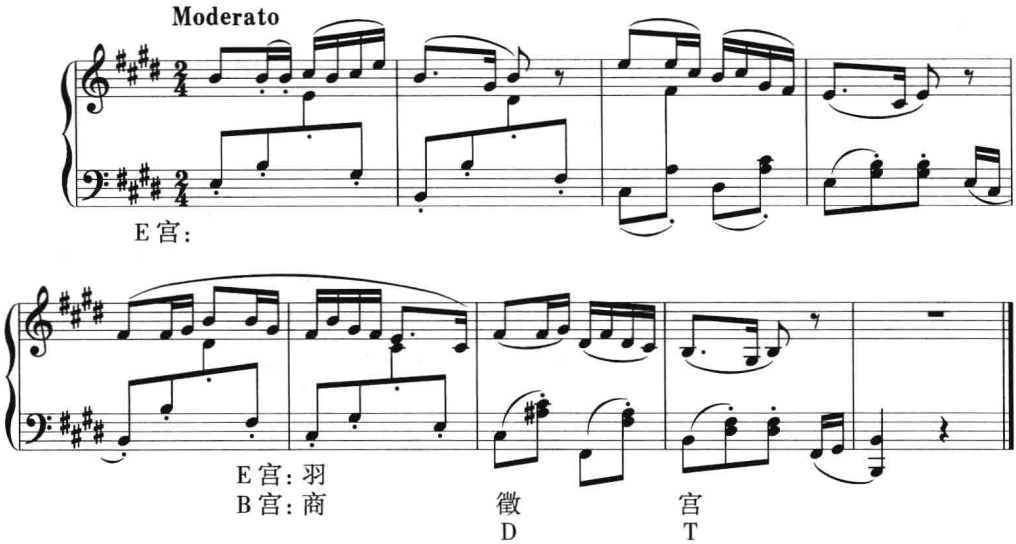
宫	商（Ⅱ、Ⅲ）
徵（Ⅰ、Ⅱ）	羽
商（Ⅰ）	角（Ⅰ、Ⅱ）
清角（Ⅱ、Ⅲ）	徵（Ⅲ）
清羽（Ⅲ）	变宫（Ⅰ）

为与五声音调相协调，共同和弦一般选择在前后调中都是五声正音上的和弦。在近关系调的转调与远关系调的逐渐过渡的转调中，转往升号方向调时，常采用“以角为羽”、“以徵为宫”或“以羽为商”；转往降号方向调时，常采用“以羽为角”、“以

宫为徵”或“以商为羽”。

下例通过“以羽为商”转向上五度宫音系统调：

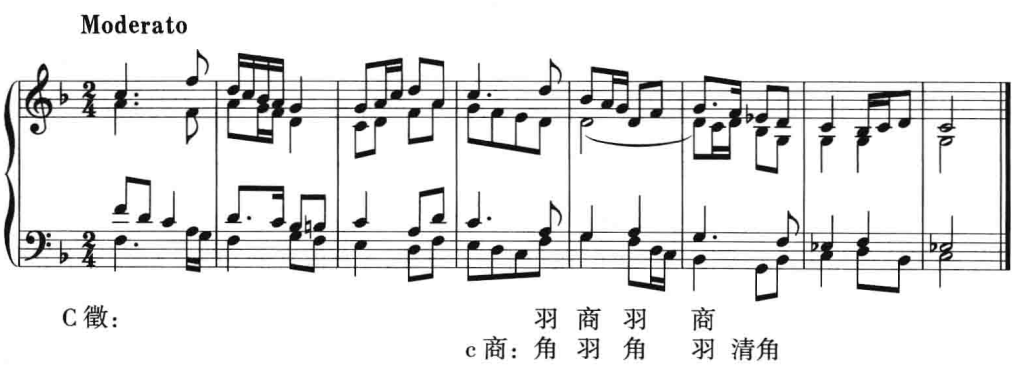
例 11–2



例 11–2 前 6 小节为 E 宫调，第 6 小节通过“以羽为商”的中介，转向上五度的 B 宫调。第 7 小节第一拍和声中出现新调调号所涉及的♯A 音（即新调的变宫音—导音），是为转调和弦；接着第二拍的旋律“以变宫为角”转入新调，在和声上则以新调的正格终止予以确立。

例 11–3 是为例 10–9 的旋律写作的和声，通过“以羽为角”、“以商为羽”转向下五度宫音系统调：

例 11–3



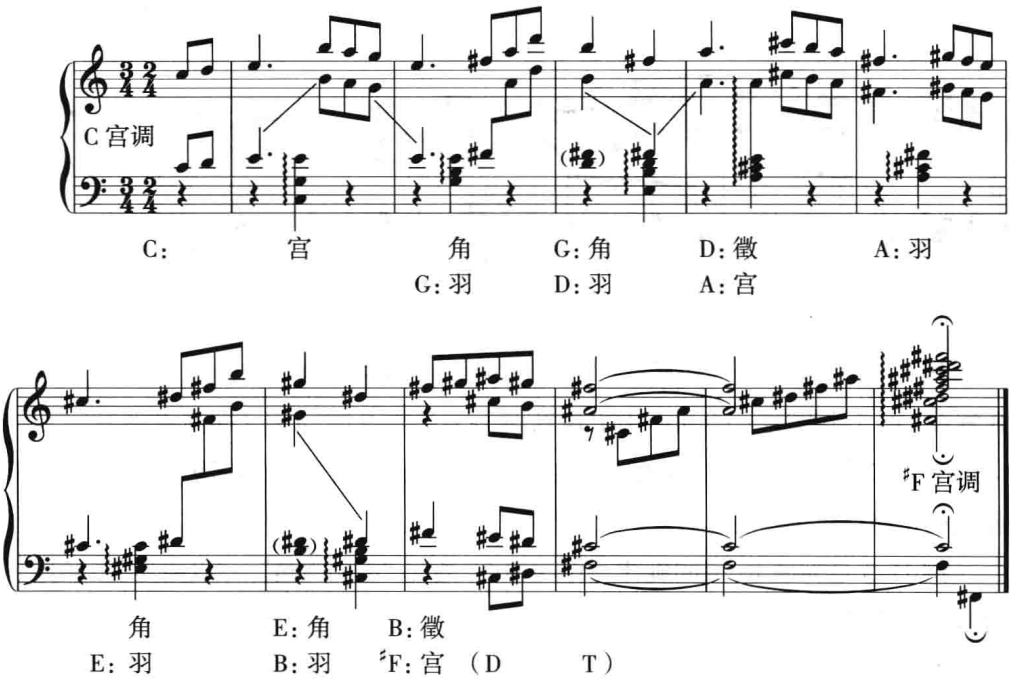
上例前 4 小节为 C 徵调，后 4 小节为 c 商调。两调衔接处以前调羽、商等于后调角、羽为共同和弦，过渡部分较长。从旋律来看，第 5 小节第一个音即“以清角为宫”，

表明转向了下五度宫音系统，但新调调号所涉及的♭E音到第6小节才出现，因此，这里才算是真正的转调和弦，接着是新调的终止式。

从上面两例可以看出，在五声性调式的转调中，旋律中新调特征音的出现与和声的转换是可以不完全同步的（再参见例11–4）。

例11–4是运用逐渐过渡方式的转调，其共同和弦主要采用连续的“以角为羽”及“以徵为宫”转往升号方向的远关系调：

例11–4

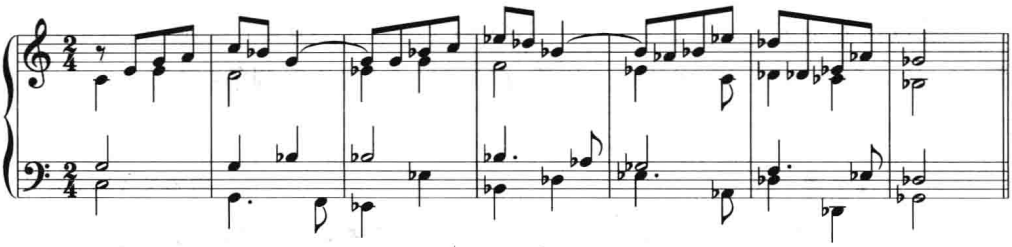


（说明：例中的C：G：等，是为该宫调系统的简写。）

上例旋律中的转调是通过连续的“以变宫为角”来进行的。角音即成为后调的特征音，对于这个特征音与和声的关系，主要有以下三种处理方式：① 旋律中先作为前调的五声外音出现，为后面含有该音的和弦的出现做准备（见第1、2、5、6小节）。② 在和声中先出现含有后调特征音的和弦，然后再在旋律中出现（见第4小节）。③ 同步进行，即当旋律中出现后调特征音时，和声中同时配以含有该音的和弦。如第8小节♯F宫调的角音（♯A）出现时，和声中同时配以角和弦的第一转位，然后进行到主和弦。

在跨越转调中，常可采用以变徵为三音的商和弦（等于后调的宫和弦）与以清羽为三音的徵和弦（等于后调的羽和弦或角和弦）作共同和弦。下例是为例10–13的旋律写作的和声，其中运用了“以Ⅲ徵为角（羽）”的跨越过渡手法，转往降号方向的远关系调：

例 11–5



C: 宫　　Ⅲ徵　　♭E：Ⅲ徵
（♭B：羽）　　（♭D：羽　Ⅱ商　徵　宫）
♭E：角　宫　♭G：角　羽　Ⅰ商　徵　（D4　宫T）

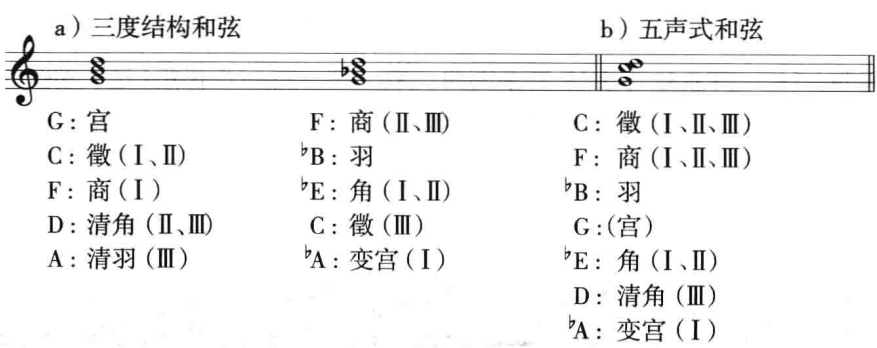
例 11–5 从 C 宫调经过♭E 宫调转至♭G 宫调。第 2 小节“以Ⅲ徵为角”作共同和弦，从 C 宫过渡到♭E 宫；第 4 小节再次“以Ⅲ徵为角”，从♭E 宫转到♭G 宫调，从而构成加速转调。

二、以非三度结构的五声式和弦作为共同和弦

采用非三度结构的五声式和弦作为共同和弦，不仅能保持五声性风格，而且由于和弦属性的不确定性，因而极容易脱离前调而进入后调。

第六章所述“五声纵合性和弦”中非三度结构的三音、四音和弦，都有可能用来作为共同和弦。由于这些和弦中不含大三度音程，因此所能包含的调性容量大于三度结构和弦。以四五度式三音和弦为例，它的调性容量几乎相当于同根音大小三和弦的总和。如例 11–6：

例 11–6



上述和弦的组成音中，有的在前后宫调系统中都为五声骨干音，有的则包含了不同的小三度间音。在作为共同和弦时，除了在前后调中都能取得五声骨干音意义的和弦之外，一般应在前调或后调当中的一个取得五声骨干音和弦的意义。

以五声式和弦作为共同和弦，既可能转向近关系调，也可能转向远关系调。

例 11–7 是近关系调的转调，从 e 羽调（第 5 至第 8 小节为 b 羽调）转向 a 羽调。第 11—12 小节是两调五声式的共同和弦，前调羽（主）等于后调角（属）：

例 11–7

♩= 138　　刘福安《采茶扑蝶》

mf　stacc.　f　mp stacc.

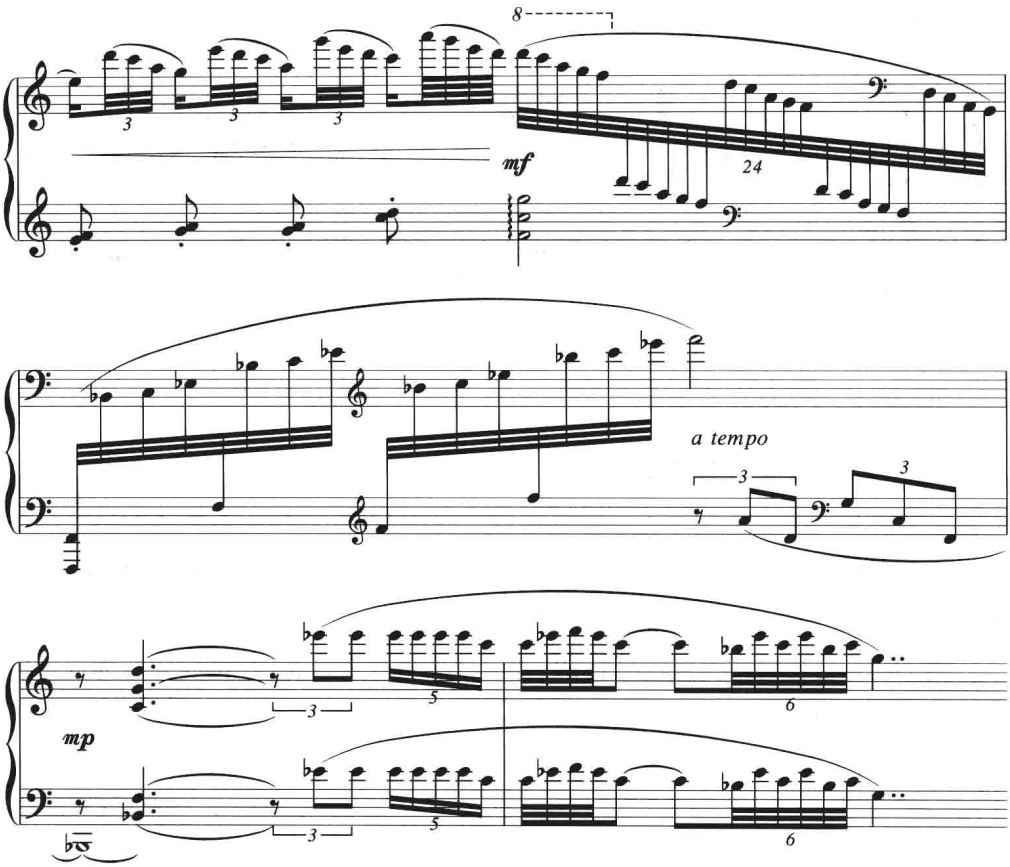
例 11–8 是较远关系调的转调，开始时在 C 宫调系统，第 2 小节通过“以清角为宫”转到 F 宫调系统。第 3 小节在 F 宫音上的四音和弦中，同时引入清角、清羽音（其手法有点像潮州音乐中的“重三六”，即在古筝上将相关的两弦重按，使 mi、la 升高半音成 fa、♭si），并直接等于♭E 宫系的商—徵—羽—宫四音和弦（这个和弦的基本形式是“五度四音列式”结构，参见第六章第一节），即跨越转入♭E 宫调系统。

例 11–8

黄虎威《嘉陵江幻想曲》

Adagio

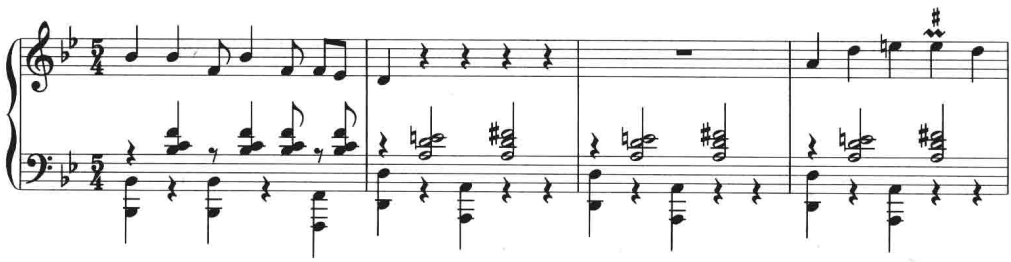
pp　accel. poco a poco



例 11–9 是朝升号方向的远关系转调，从♭B 宫调转向 D 宫调。第 2 小节第一拍为两调共同和弦，以前调Ⅰ类的五声式角和弦为后调宫和弦。该和弦的组成音，在后调中均为五声骨干音：

例 11–9

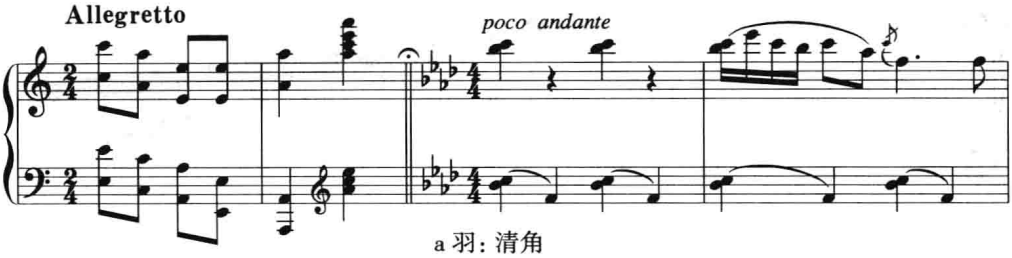
刘敦南　钢琴协奏曲《山林》



例 11–10 是朝降号方向的远关系转调，从 C 宫系 a 羽调转向♭A 宫系 f 羽调，共同和弦以Ⅲ类清角为羽。该和弦的组成音，在后调中也均为五声骨干音。

例 11–10

田保罗《高山组曲》



a 羽：清角
f 羽：羽

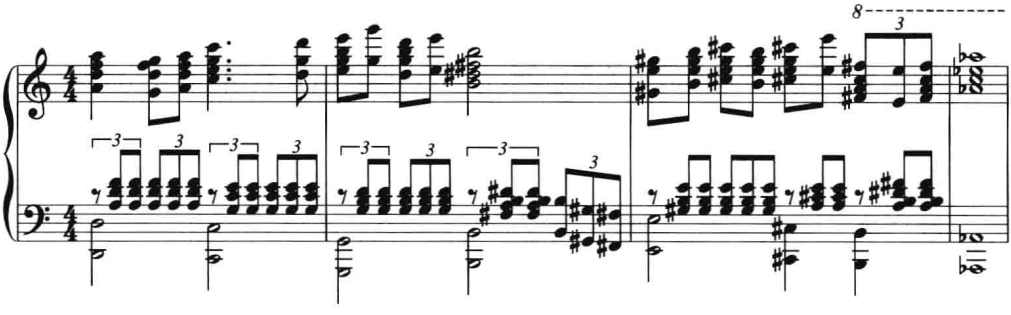
三、以变和弦作为共同和弦

各种类型的变和弦（参见第十二章第一节）在与五声音调相协调的前提下，都有可能成为转调时的共同和弦。如以下几例：

例 11–11 通过副属和弦进行转调。第 2 小节出现变宫音时，即以此音为根音构成后调的属七和弦，从 C 宫调转入 E 宫调：

例 11–11

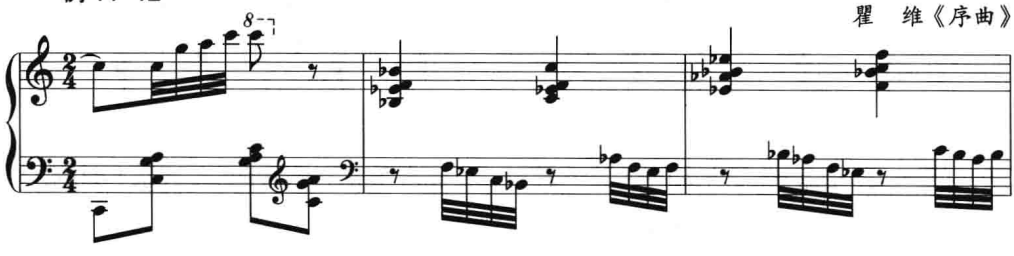
刘学严《蝶恋花》



例 11–12 通过调式交替和弦进行转调。第 2 小节第一拍为 C 宫系的♭Ⅶ级和弦（以五声式和弦形式构成），成为后调（♭A 宫调）的Ⅱ级商和弦：

例 11–12

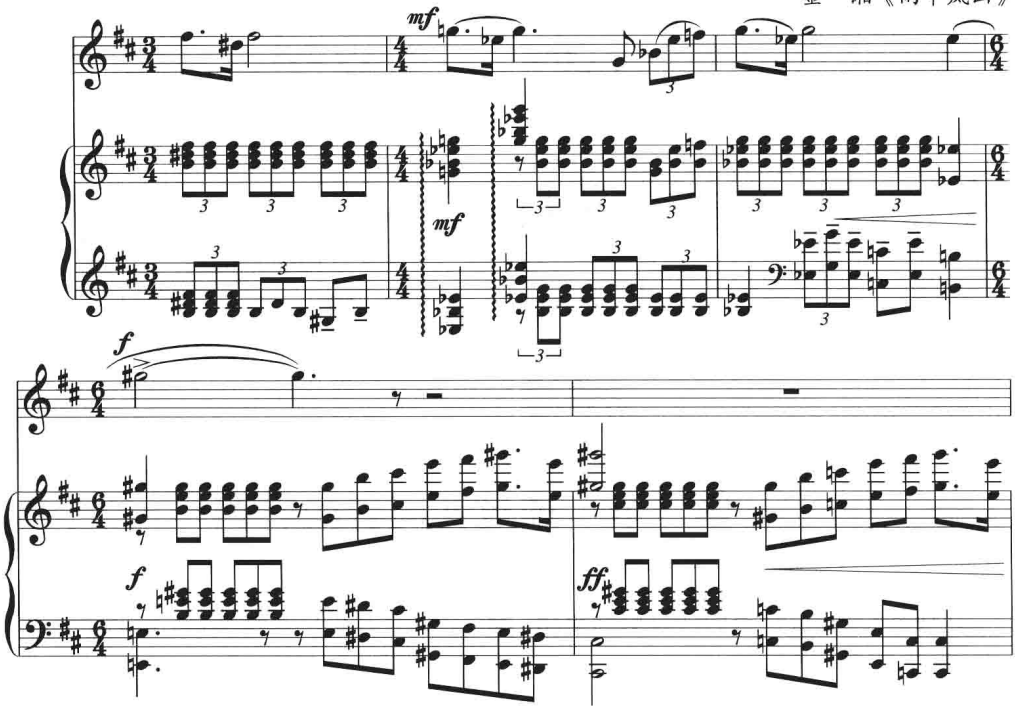
瞿　维《序曲》



例 11–13 通过重同名调和弦进行转调。开始小节为 B 宫调，第 2 小节是其重同名调（♭B 宫调）的下属和弦，它等于♭E 宫调的主和弦，至第 4 小节，又通过重同名调关系，直接从♭E 宫调转到 E 宫调（第 3 小节第四拍高音部♭E=♯D，低音部同时出现 B 音，为 E 宫调的进入做了准备）。

例 11–13

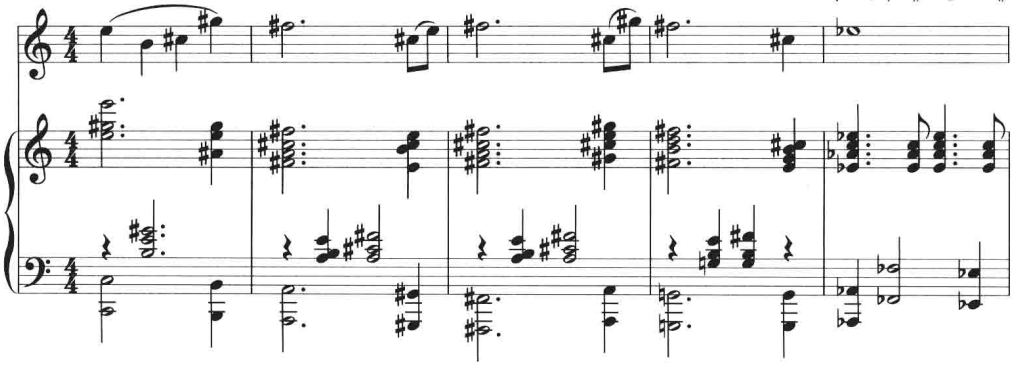
金　湘《雨中岚山》



例 11–14 通过调内变和弦进行转调。第 4 小节最后一拍为前调降五音Ⅵ级四三和弦，等于后调升三音的导七和弦，从 E 宫调转向♭A 宫调。

例 11–14

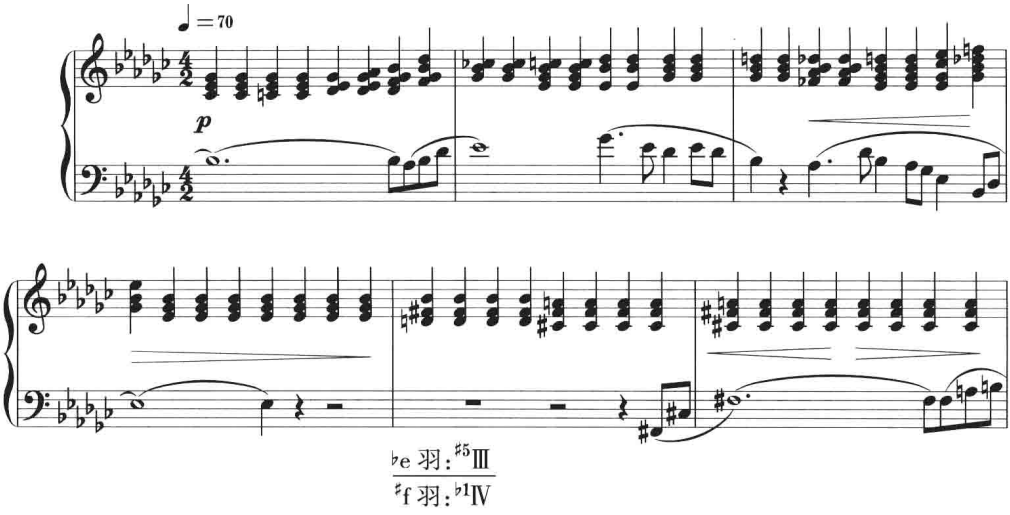
朱践耳《六盘山》



例 11–15 通过增三和弦进行转调。第 5 小节前两拍为前调升五音的Ⅲ级和弦，等于后调降根音的Ⅳ级和弦，从♭e 羽调转到♯f 羽调。

例 11–15

黄虎威《序曲》



第二节　通过共同音的转调

以两调共同音作为调性转换的枢纽，提供了调连接的广泛可能性。在创作中，常用的手法有以下三种。

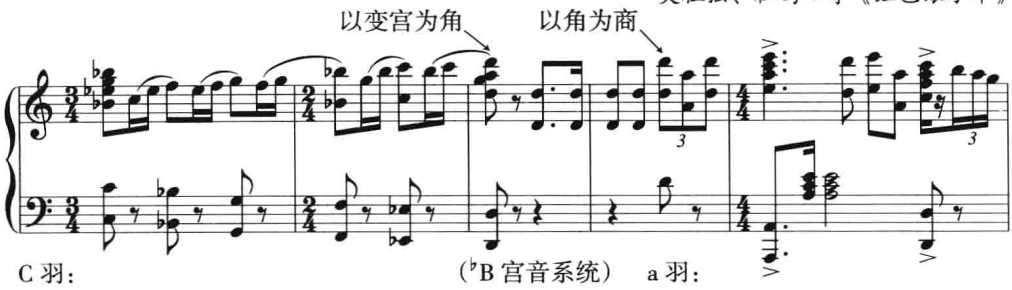
一、转换单音的调式音级意义

五声调式中各音的意义均可转换，使前调中的某音在后调中取得不同的调式音级意义，从而过渡到新调。其中，宫—商、商—角、徵—羽互换，可转向上下二度宫音关系调；宫—羽、宫—角、角—徵互换，可转向上下三度宫音关系调。

下例第 3 小节中的 D 音，在♭E 宫系统（c 羽调）中为变宫音，由于在第 2—3 小节之间出现大三度三音列的音调，形成了新的宫—角关系，使它具有了♭B 宫调系统角音的意义；紧接着又赋予这个音以商音的意义，从而转入 C 宫调系统的 a 羽调：

例 11–16

吴祖强、杜鸣心等《红色娘子军》

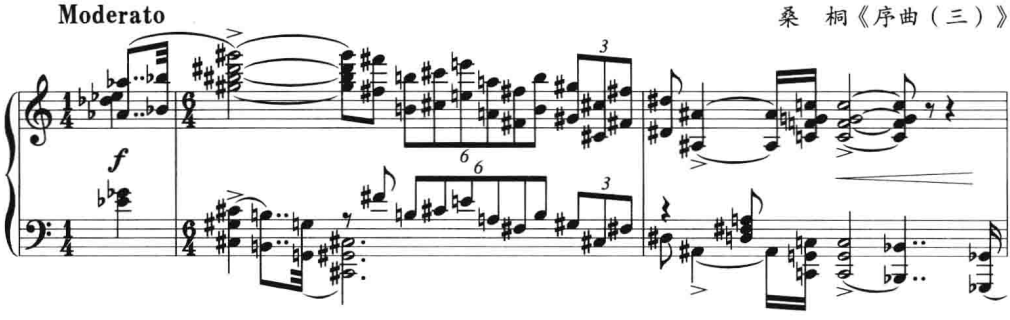


例 11–16 从♭E 宫调系统转到少三个降号的 C 宫调系统，虽然仅以一个共同音的调式音级意义的改变来过渡，却仍觉得平滑而不突然，原因是有一定的过渡时间，而且处于同音反复之中。

下例从♯C 宫调经 A 宫系与♯F 宫系，抵达♭E 宫系的 c 羽调，均是通过单音音级意义的转换而完成的：第 1 小节第三拍中的♯F 音“以清角为羽”转入 A 宫系；第 1 小节末拍中的♯G 音“以变宫为商”转入♯F 宫系；第 2 小节中的♯D 音与♯A 音（等音为♭E 与♭B）又分别“以羽为宫”和“以角为徵”转到了♭E 宫系的 c 羽调。在短短的两小节之内，调性上经历了四个大小三度关系的宫调系统，且并不感到突兀，除了两调间同音的调式音级意义的改变之外，还与所经历的各宫调系统五声音列的完整出现有关。

例 11–17

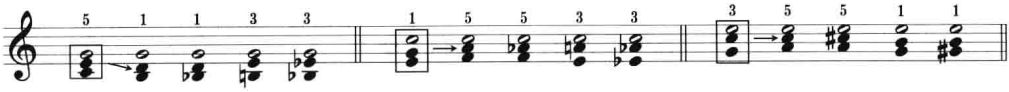
Moderato　　桑　桐《序曲（三）》



二、改变和弦构成音的意义

大小三和弦的三个构成音可以转换位置，从而改变和弦的结构与所从属的调性，导入新调。如以 C 宫调主和弦为例，由于和弦构成音意义的改变，可以转向下列各和弦所从属的调性：

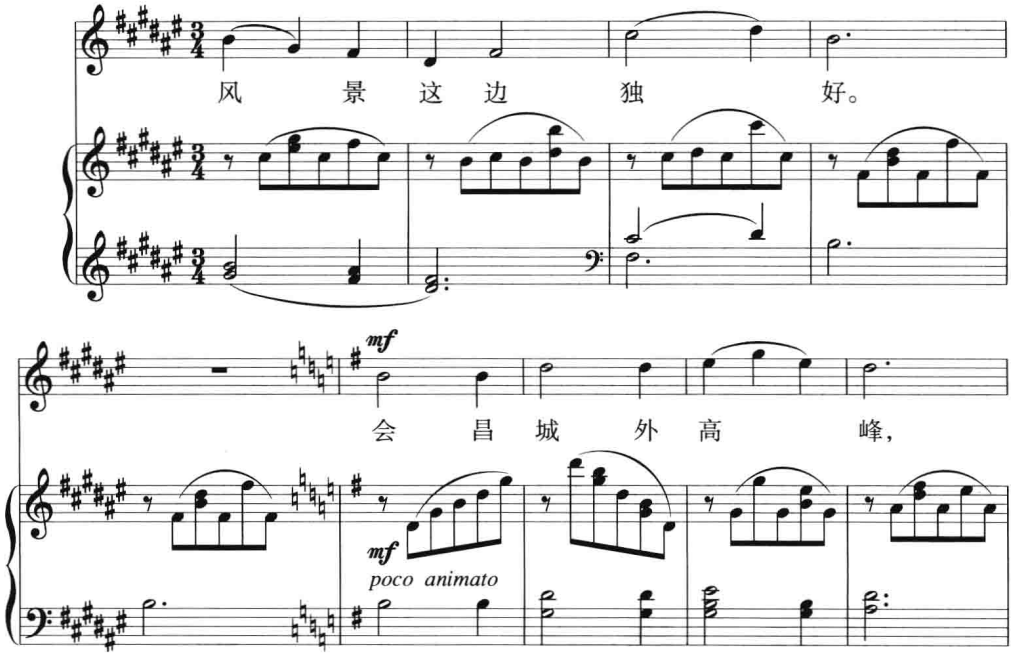
例 11–18



随着和弦构成音意义的转换,其音的调式意义也常随之而改变。其中以“徵—角”与“宫—角”的互换最富色彩,也为实际创作中所常用。如下例:

例 11–19

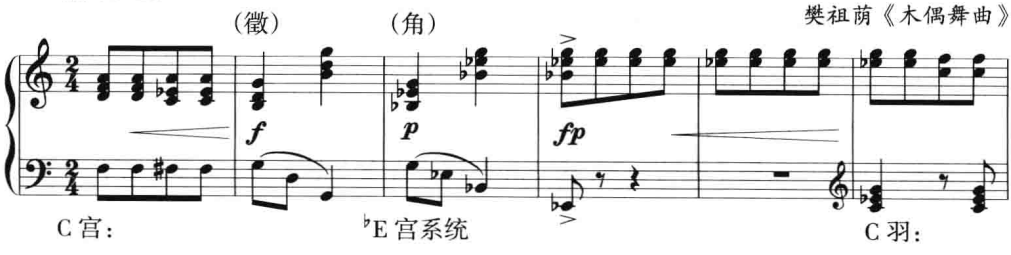
丁善德《清平乐——会昌》



例 11–19 以前调(B 宫调)主和弦的根音(宫)作为后调(G 宫调)主和弦的三音(角)来实现转调。在音乐作品中,这种利用前后调主和弦之间的共同音进行转调的做法比较常见,当然,这类转调也可用前后调其他和弦间的共同音来进行。例 11–20 即以前调(C 宫调)属和弦的根音(徵)作为后调(c 羽调)Ⅲ级和弦(宫和弦)的三音(角)来过渡的。

例 11–20

樊祖荫《木偶舞曲》



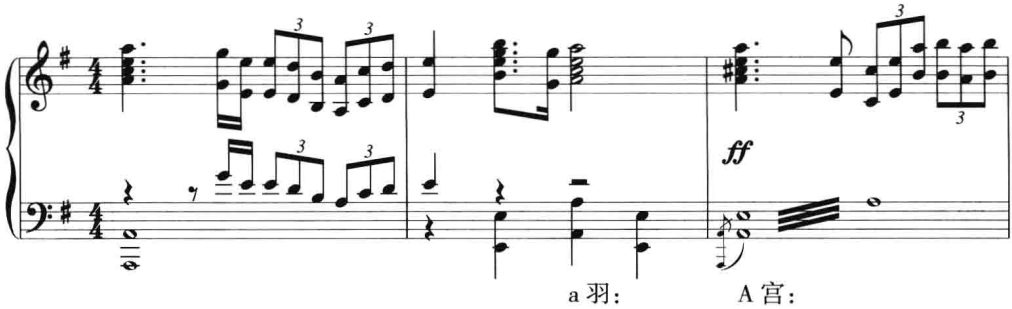
三、通过同根音或同三音和弦进行转调

（一）同根音和弦转调

同根音的大小三和弦之间只有三音不同，通过三音的变化，将大小三和弦直接对置，从而转向新调。五声性调式的这种转调，多数表现为同主音调式的转换（例 11–21），少数也有转向其他调的（例 11–22）。

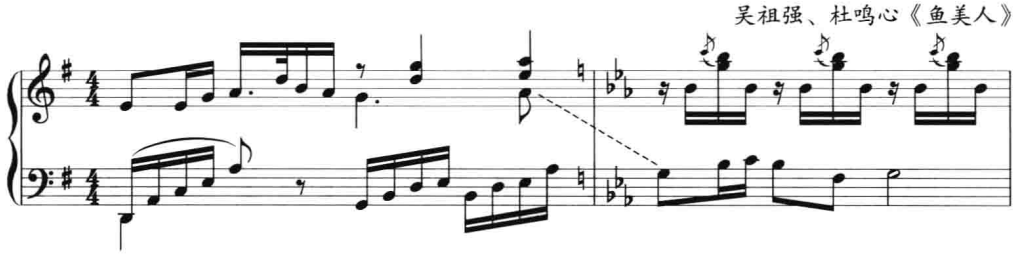
例 11–21

吴祖强、杜鸣心等《红色娘子军》



例 11–22

吴祖强、杜鸣心《鱼美人》

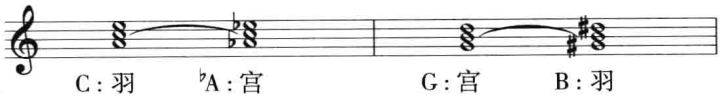


例 11–21 两个乐句是同主音的 a 羽调与 A 宫调的对置。例 11–22 则将一个乐句分成两个调，第 1 小节为 G 宫调（G 大三和弦是其主和弦），第 2 小节转到♭E 宫调系统（g 小三和弦为其Ⅲ级和弦），旋律上的转换方法也是通过同音音级意义的改变来实现的（G 音，前调为宫，后调为角）。

（二）同三音和弦转调

同三音的两个和弦由于根音与五音的改变，也必然改变和弦的大小性质与和弦的调式功能意义（例 11–23 中的 C：F：等，均为宫调系统的简写）。

例 11–23

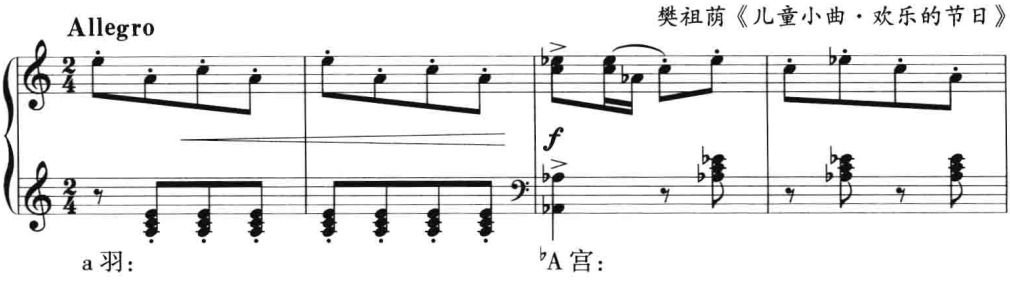


C：羽　♭A：宫　　G：宫　B：羽
F：角　♭D：徵　　C：徵　E：角
G：商（Ⅱ）♭G：商（Ⅰ）　　F：商（Ⅰ）♯F：商（Ⅱ）

在五声性调式中，利用同三音和弦作为两调主和弦的转调，可从小调类的调性转至低半音的大调类调性；也可与此相反，从大调类的调性转至高半音的小调类调性。在实际作品中，以羽调式与宫调式的直接对置较为常见。其时，两调主和弦的三音，构成“以宫为角”或“以角为宫”的意义转换，调性色彩对比鲜明。由于两调主和弦相差半音，因此，在前后调中保持五声性音调的特点就显得尤为重要。如以下两例：

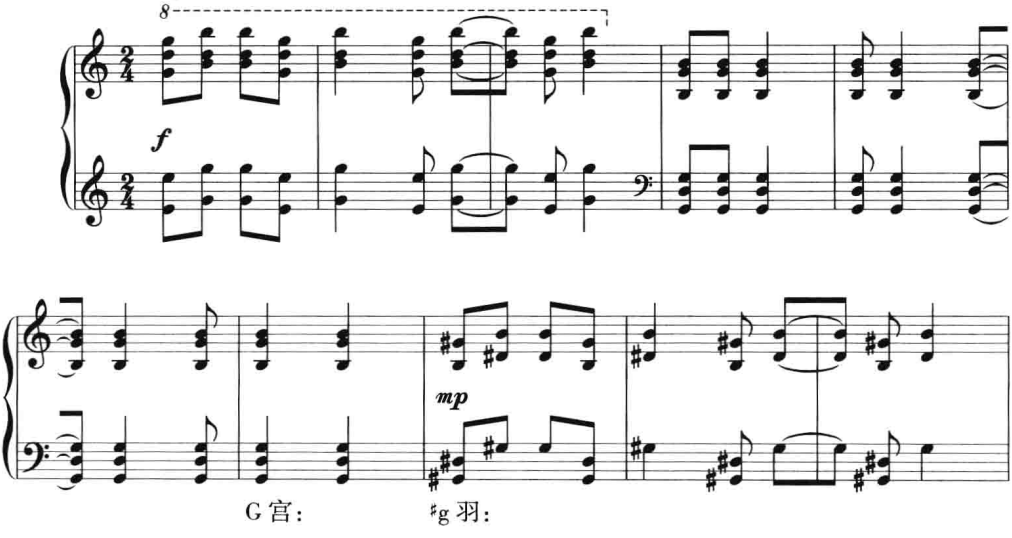
例 11–24

樊祖荫《儿童小曲·欢乐的节日》



例 11–25

储望华《变奏曲》



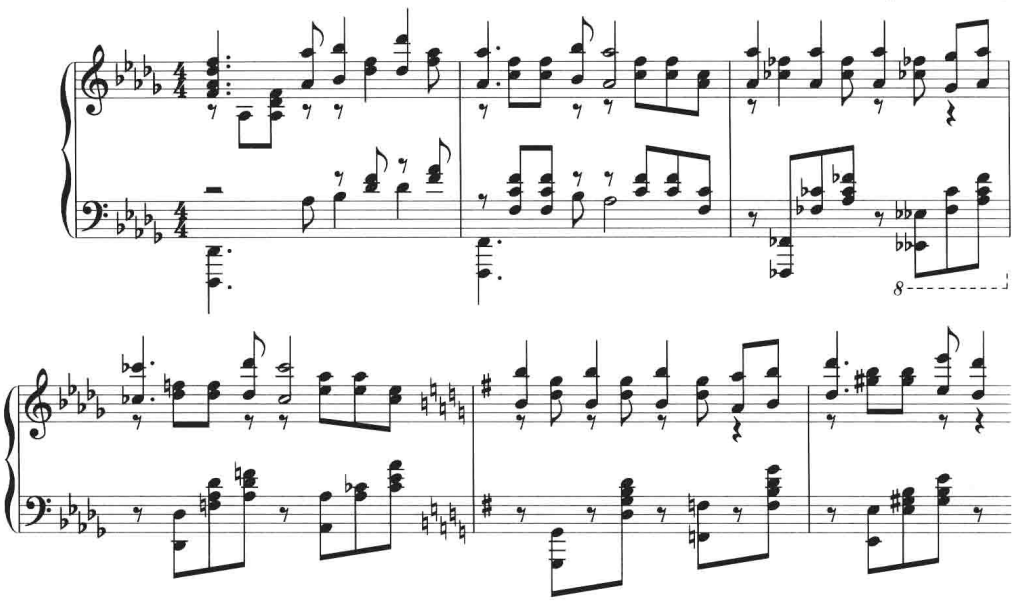
除此而外，也可利用同三音和弦的不同功能意义实施其他方式的转调，其时，从

大三和弦移至低半音的同三音小三和弦，转往升号方向调；反之，从小三和弦移至高半音的同三音大三和弦，则转往降号方向调。

下例从♭D 宫调经♭F 宫调（等音调应为 E 宫调）至 G 宫调，均用了同三音的小三和弦（前调角）移至高半音的大三和弦（后调宫）来进行转调；同时由于前后调中都为五声旋律，两个和弦的三音又作为前后乐句的旋律起迄音（其音的调式意义作了“以徵为角”的改变），因此，通过同三音的转调，不仅突出了和声色彩的变化，而且转调的过程也显得平稳而自然。

例 11–26

陈培勋《双飞蝴蝶》



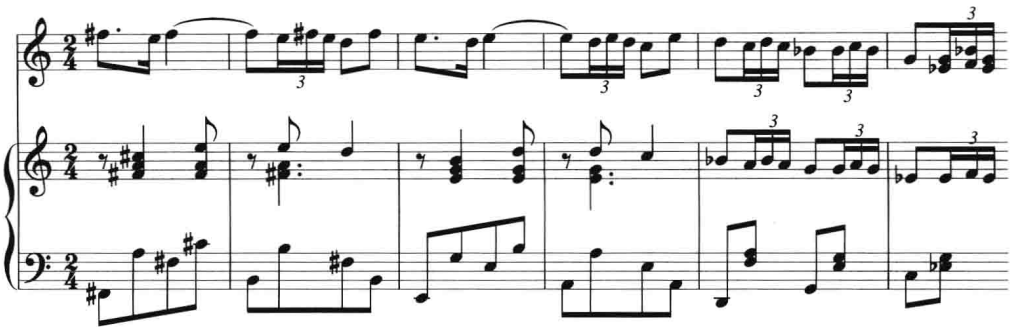
从前面几例可以看出，在同三音大小三和弦的连接中，其根音与五音由于作同向的半音进行而必然会形成平行五度。因这种和弦连接方法首先由李斯特在《匈牙利狂想曲》（第六号）等作品中率先运用，故此种平行五度被后人称之为“李斯特平行五度”。

第三节　通过移调模进的转调

通过移调模进，也是转向远关系调的一种常见手法，而且能够很好地与五声性音调相适应。如下例：

例 11–27

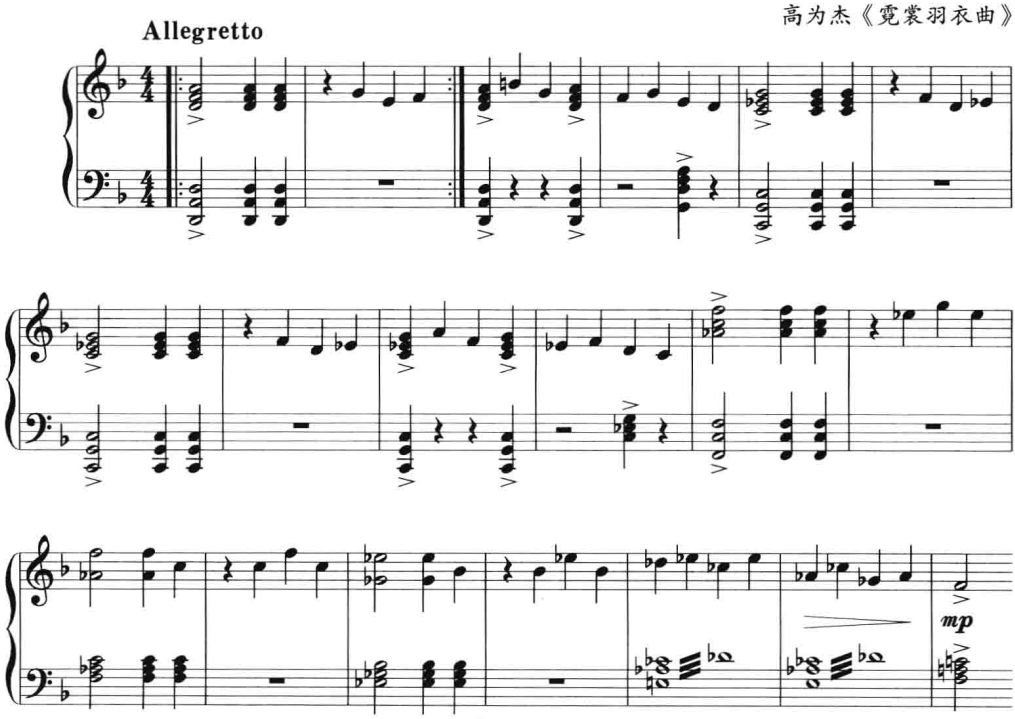
陈远林《小奏鸣曲》



上例开始两小节是 b 羽调的属到主，第 3—4 小节是其下大二度的模进（a 羽调），接着，通过旋律的自由模进，从 g 羽调进入 c 羽调。再如下例：

例 11–28

高为杰《霓裳羽衣曲》



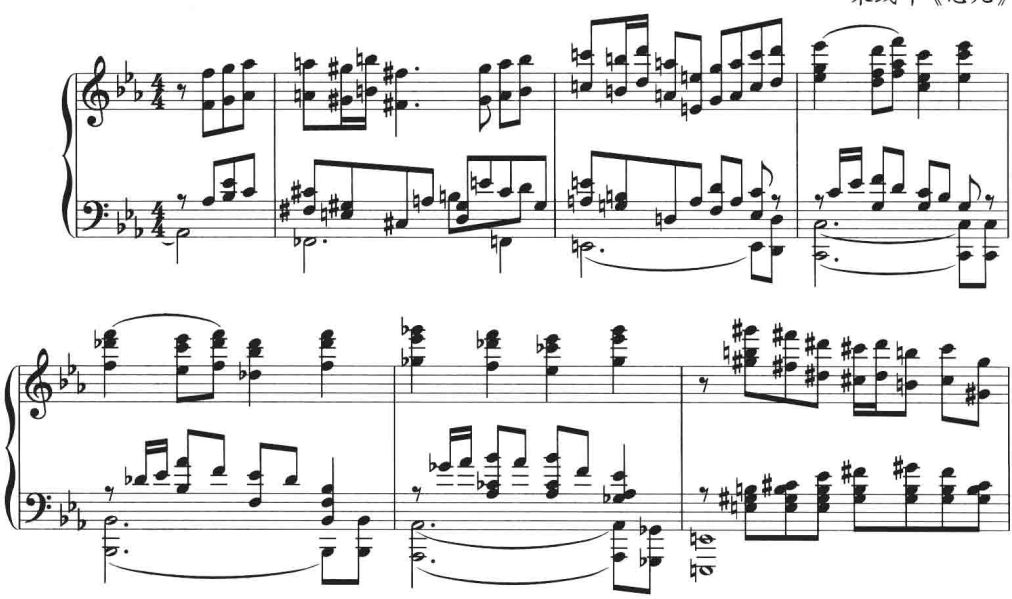
例 11–28 选自高为杰民族管弦乐曲《霓裳羽衣曲》的“中序”部分。其调性的展开是通过模进来达到的：第 1—6 小节为主题乐句，d 羽调（旋律建立在Ⅰ类七声调式上）；第 7—12 小节是其下大二度的模进（c 羽调）；第 13—16 小节是主题乐句的变化（f 羽调），接下来的两小节又是下大二度模进（♭e 羽调）；然后通过建立在♭D

音上的小七和弦的等音转换，即将 E（♭F）、♭A、♭C、♭D 等音转换为 E、♯G、B、♭D，并以每个声部的半音进行关系解决至 F 宫和弦。

下例通过自由模进，从♯f 羽调经 a 羽调转向 c 羽调：

例 11–29

朱践耳《思凡》



例 11–29 开始两拍与第 1 小节之间为重同名调关系（f 羽调— ♯f 羽调），第 2 小节是第 1 小节的上三度自由模进（a 羽调），第 3 小节又通过旋律的自由模进转入上三度的 c 羽调。模进时，低音部没有跟随，而是与高音部作反向的下行级进，使音乐的张力不断扩大。

除上述之外，其他一些传统的或近现代的转调手法，在特定的内容和风格要求下，也有可能在五声性调式和声中得到应用（参见练习十一中的分析题，这里不再细述）。

练习十一

一、思考题

1. 五声性调式的转调主要采用哪几种和声处理方法？

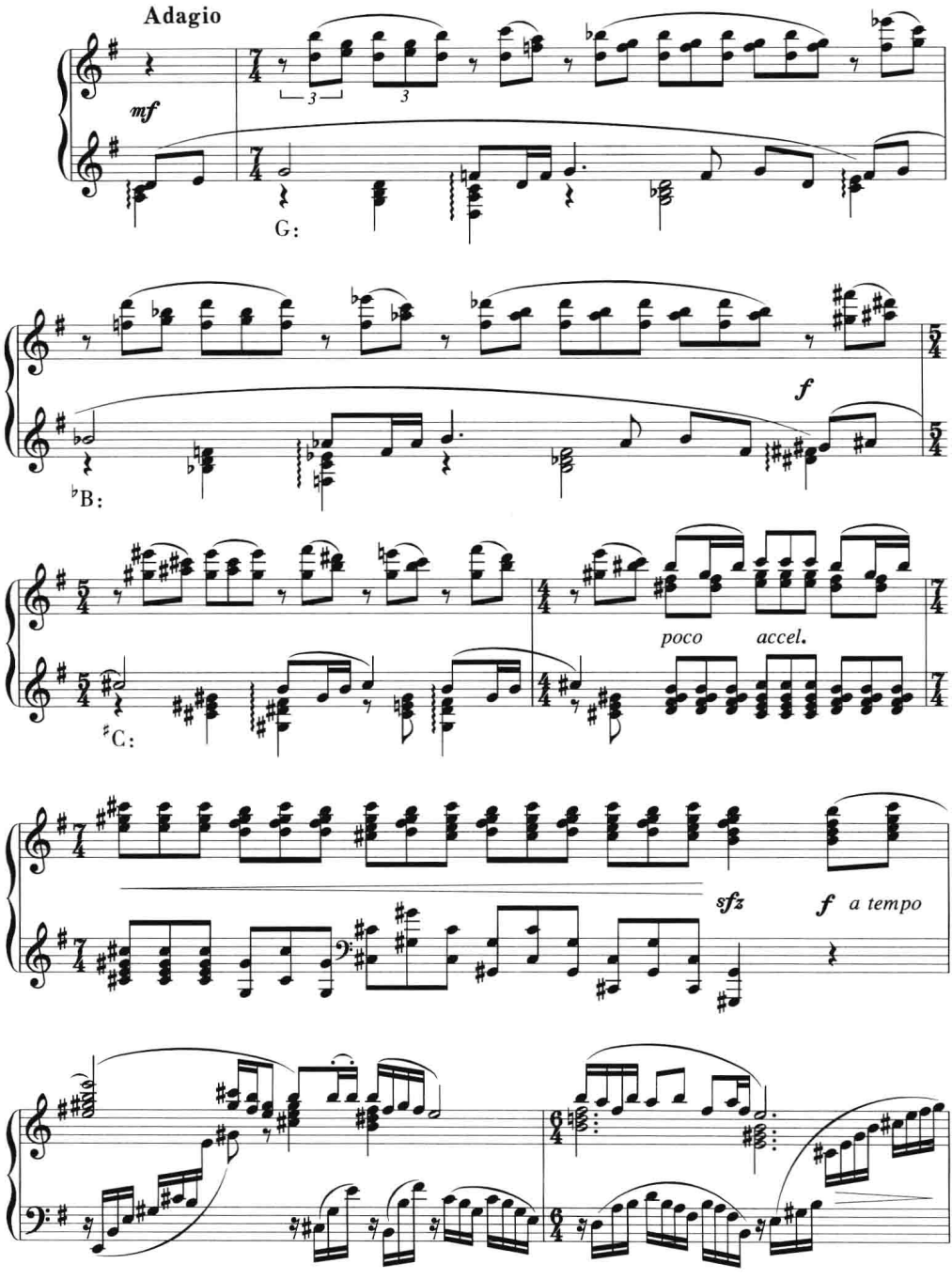
2. 与大小调相比，五声性调式的转调在共同和弦的选择上有哪些异同？

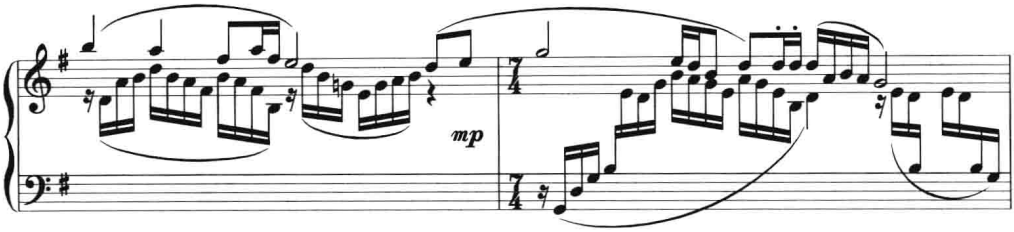
3. 通过共同音的转调，通常采用哪些方法？试举例说明。

二、分析题

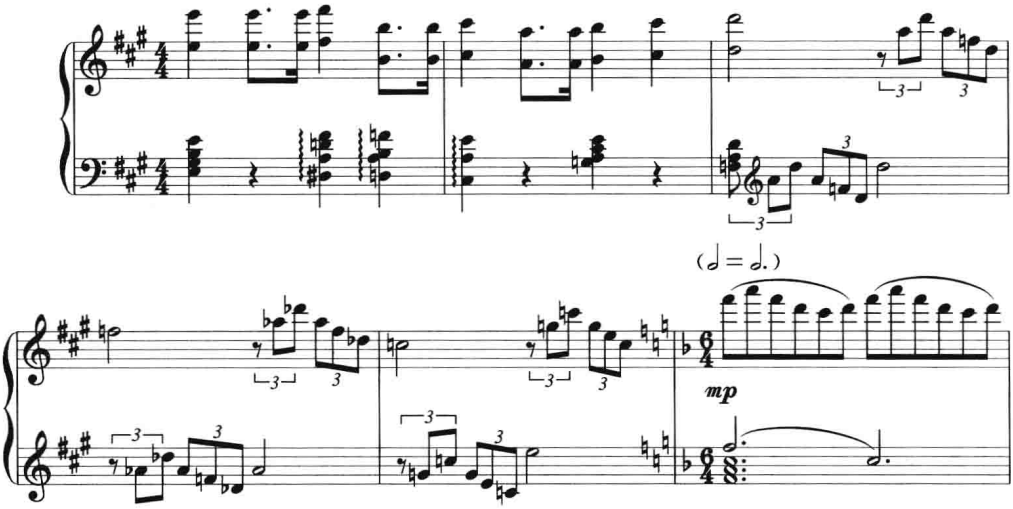
分析下列作品片段的和声，指出其转调的方法：

1. 黄虎威：《蓉城春郊》

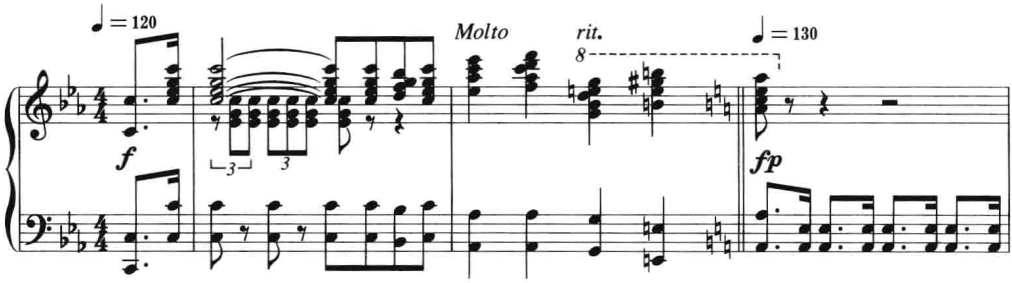




2. 陈田鹤:《森林啊, 绿色的海洋》



3. 辛沪光: 交响诗《嘎达梅林》



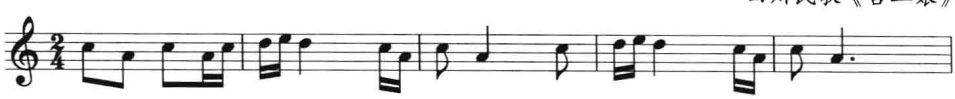
三、写作题

为下面的转调旋律写作和声(织体自定):

1.

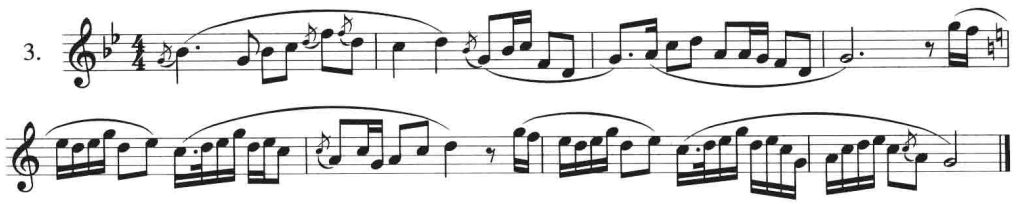
四川民歌《苦二娘》

2.



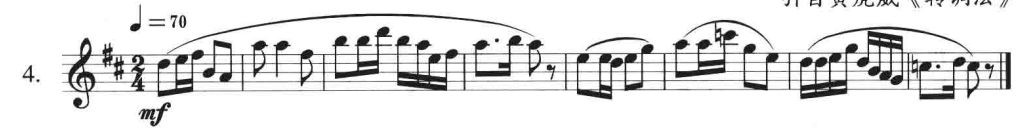
东北民间乐曲《江河水》

3.



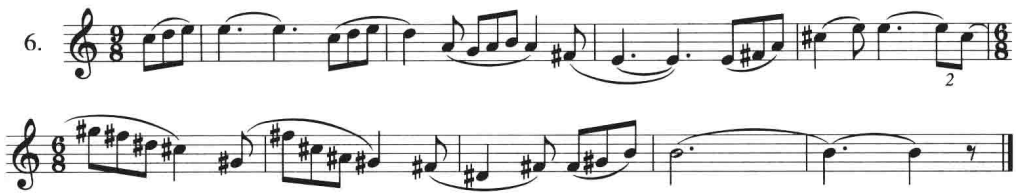
引自黄虎威《转调法》

4.



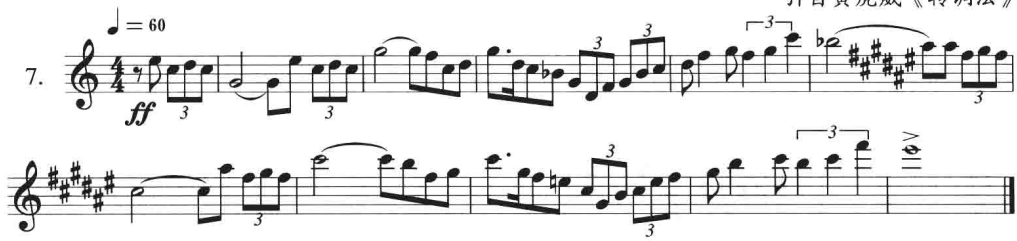
5.

6.

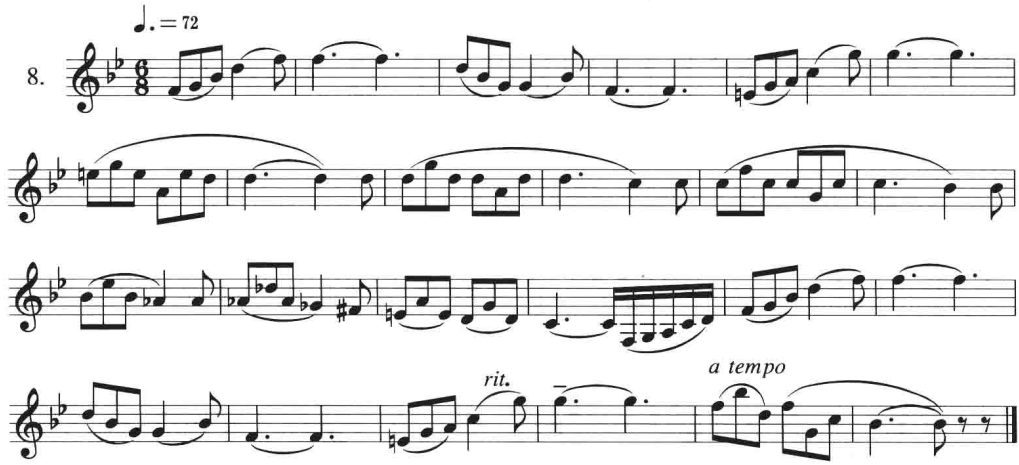


引自黄虎威《转调法》

7.



8.



第十二章　变和弦与五声性调式和声的调性扩张方法

在旋律与和声中，凡不属于本调自然音的音均称之为变化音（简称变音）；凡包含有变化音的和弦，均可纳入变和弦的范畴。[①]变化音与变和弦的应用，是调式与和声发展的重要特征。

第一节　变和弦的种类

根据变化音的不同来源与作用，三度结构的变和弦可分为离调性变和弦、调内变和弦、调式交替性变和弦与调重叠变和弦等四类。由于第四类将会在“复合化和声”中讲述，故本节只论述前三类。此外，从变化音的来源与性质来看，还有一类属于装饰性的变化音，即在和弦外音半音化进行中出现的变化音，虽然它们在半音化和声发展的历史中起着重要的作用，但由于它们是非和声性的，不构成固定形态的变和弦，因此也不在本节中论述。

一、离调性变和弦

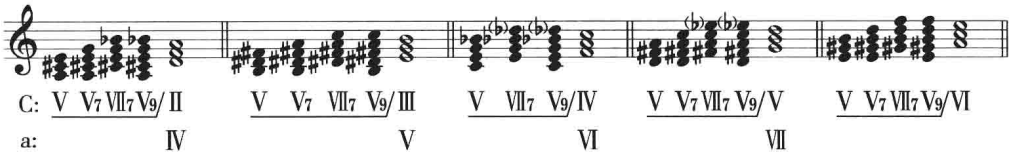
将属和弦或下属和弦到主和弦的和声进行，引申到其他以大小三和弦构成的各音级，即会构成离调，并为本调带来各种不同的变化音与变和弦。在副调的属系和弦（包括属三和弦、属七和弦、属九和弦和导三和弦、导七和弦等）中，所出现的变化音

① 对于变和弦的解释有狭义与广义之分。狭义的解释，仅指“那种含有某些变音，但既不给和弦增添新调意义，也不改变和弦原来的功能性质的和弦”（吴式锴：《和声学教程（下册）》，人民音乐出版社，1984年，第386页）。广义的解释，则指所有含变化音的和弦。本书采广义之说。

主要是副调的导音,还有一部分是下属音及下中音(例 12–1)。在副调的下属系和弦(包括下属三和弦、Ⅱ级三和弦与Ⅱ级七和弦等)中,所出现的变化音主要是副调的下属音和下中音(例 12–2):

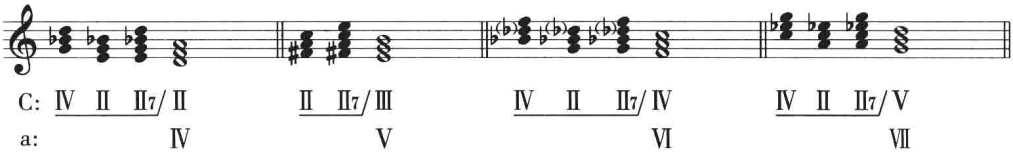
例 12–1

副属和弦



例 12–2

副下属和弦



二、调内变和弦

用半音来加强对主和弦构成音旋律的倾向性所产生的变化音与变和弦,因其不改变音级与和弦的功能属性,也不越出原调的范围,故称做调内变化音与调内变和弦。

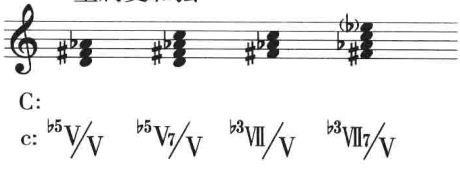
在大调中的调内变化音有:半音下行进入主音的♭Ⅱ级音、半音上行进入主和弦三音的♯Ⅱ级音、半音上行进入主和弦五音(属音)的♯Ⅳ级音与半音下行进入五音的♭Ⅵ级音。

在小调中的调内变化音有:半音下行进入主音的♭Ⅱ级音、半音下行进入主和弦三音的♭Ⅳ级音、半音上行进入主和弦五音(属音)的♯Ⅳ级音。

应用调内变化音的和弦有:重属变和弦(例 12–3)、属变和弦(例 12–4)与下属变和弦(例 12–5)。

例 12–3

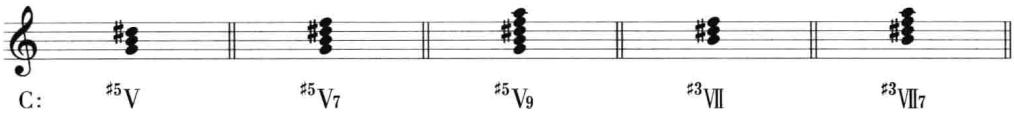
重属变和弦



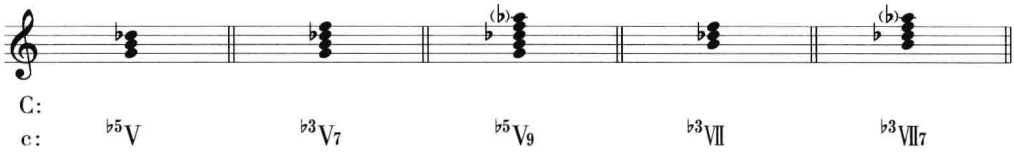
例 12–4

属变和弦

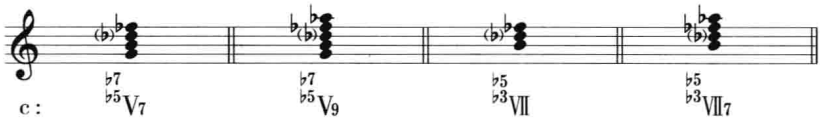
a）含♯Ⅱ级音的属变和弦



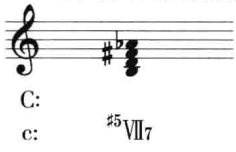
b）含♭Ⅱ级音的属变和弦



c）含♭Ⅳ级音的属变和弦



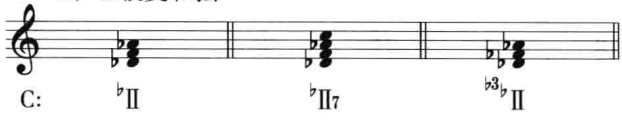
d）含♯Ⅳ级音的属变和弦



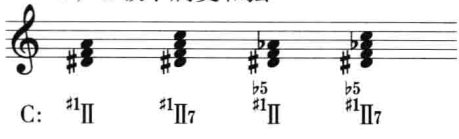
例 12–5

下属变和弦

a）♭Ⅱ级变和弦



b）♯Ⅱ级下属变和弦



三、调式交替性变和弦

在一个调式中引入其他调式的特征音及其和弦，即构成调式交替。所引入的音与和弦为非本调自然音与自然音和弦者，即称为交替性的变化音与变和弦。

调式交替是在音乐的历史发展过程中，各种调式的不断发展与相互渗透影响的

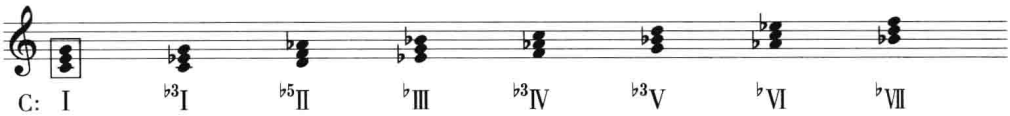
结果。这种不同调式之间的渗透与影响，随着历史的进程而越益扩大。19 世纪上半叶，主要在同主音大小调之间展开，19 世纪下半叶以来，调式交替沿着多种思路向前发展：有的引申到所有的同主音或非同主音的调式之间；有的将同主音调与平行调、同主音调与同中音调予以混合交替，使调式交替进一步复杂化，促进半音化和声方法的不断丰富和扩展。

（一）同主音大小调的交替

大调通过交替，引入同主音小调的含有Ⅲ、Ⅵ与Ⅶ级音的和弦。对于大调来说，这三个变化音即为♭Ⅲ、♭Ⅵ与♭Ⅶ级音，所引入的交替变和弦如例 12–6：

例 12–6

（大—小调）

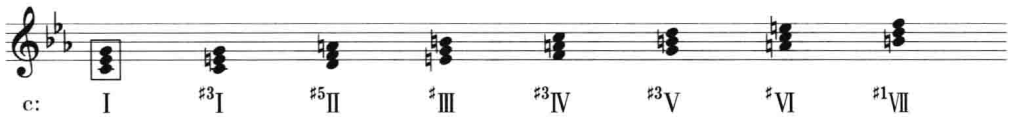


这种交替，称为交替大—小调。

小调通过交替，引入同主音大调的含有Ⅲ、Ⅵ与Ⅶ级音的和弦。对于小调来说，这三个变化音即为♯Ⅲ、♯Ⅵ与♯Ⅷ级音，所引入的交替变和弦如例 12–7：

例 12–7

（小—大调）



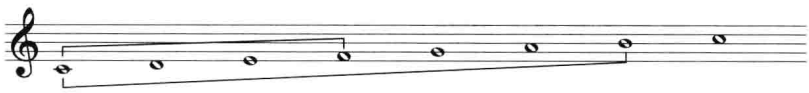
这种交替，称为交替小—大调。

（二）同主音自然调式的交替

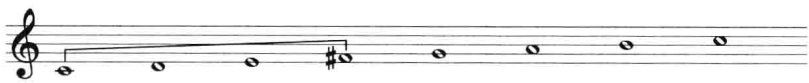
“自然调式”，这里指欧洲民间与教会所用的七种自然调式，其中多数的调式音列与五声性七声调式相同。各调式的音阶如例 12–8：

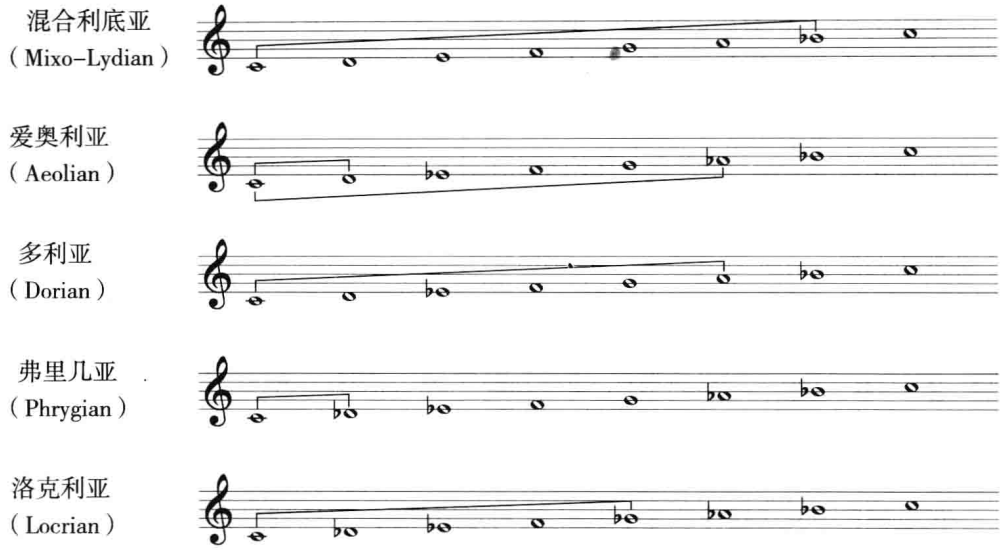
例 12–8

伊奥尼亚
（Ionian）



利底亚
（Lydian）





每一种调式都有各自的特性音程与其性质相近的调式相区别：

Ⅲ级音与主音相距大三度者，归为大调式类。其中，伊奥尼亚调式（自然大调）含有纯四度与大七度音程（与Ⅱ类宫调式音列相同）；利底亚调式有一个增四度特征音程（与Ⅰ类宫调式音列相同）；混合利底亚调式有一个小七度特征音程（与徵调式音列相同）。

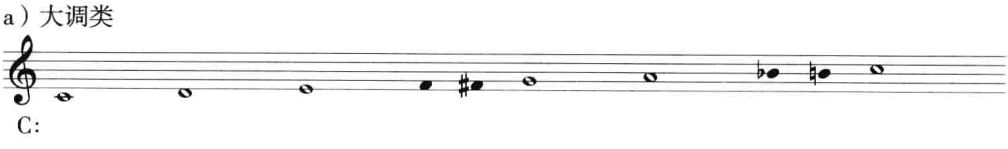
Ⅲ级音与主音相距小三度者，归为小调式类。其中，爱奥利亚调式（自然小调）含有小六度与大二度音程（与羽调式音列相同）；多利亚调式有一个大六度特征音程（与商调式音列相同）；弗里几亚调式有一个小二度特征音程（与角调式音列相同）。

洛克利亚调式的特征音程是减五度，正由于缺少属音对主音的支持，因而很少单独成立，但在调式交替中运用较多。

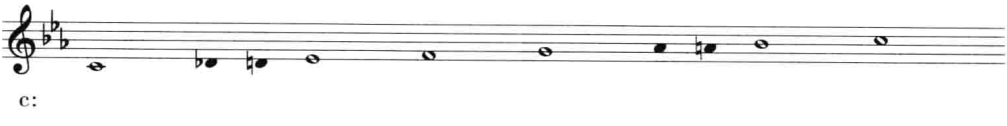
把相同类型（大调类或小调类）各调式的特征音予以混合运用，即构成同类型、同主音的混合调式。例 12-9 是两类混合调式的音列：

例 12-9

a）大调类

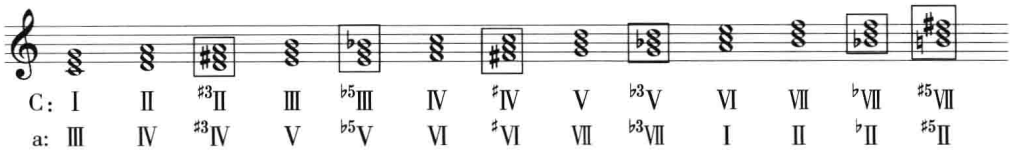


b）小调类



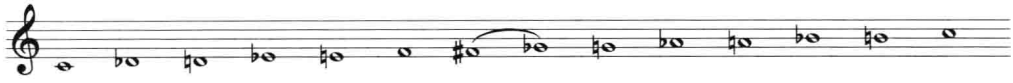
从例 12–9 可以看出，所谓的“混合”，在大调类中是Ⅳ级音的本位与升高、Ⅶ级音的本位与降低的混合；在小调类中是Ⅵ级音的本位与升高、Ⅱ级音的本位与降低的混合。用首调唱名，两类都是 fa 与♯fa、si 与♭si 的交替混合。下面用 C 大调与 a 小调的平行调方式记谱，将含有上述四个音（对 C 大调与 a 小调的自然音列来说，♯fa 与♭si 就是变化音）的和弦在一个调内交替运用，就会形成交替变和弦（见例 12–10 中带框的和弦）：

例 12–10



把七种自然调式的特征音予以综合，可形成如例 12–11 的半音化音列：

例 12–11

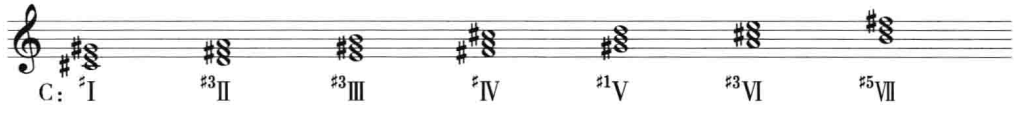


用这个音列可在各音上建立具有综合调式意义的各种和弦形式。这种被称之为“调式半音体系”的方法，在以巴托克为代表的一些现代作曲家的作品中，得到了广泛运用。

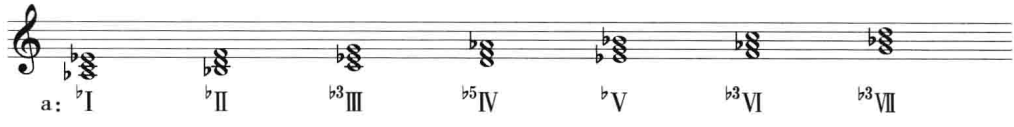
（三）同主音调与平行调的混合交替

在大调内引进平行小调的同主音大调和弦、在小调内引进平行大调的同主音小调和弦，即构成同主音调与平行调的混合交替。例如，C 大调中引进 A 大调（a 小调的同主音大调）的和弦（例 12–12）；a 小调中引进 c 小调（C 大调的同主音小调）的和弦（例 12–13）。这些被引入的各级和弦，即称为混合交替的变和弦。混合交替的两调之间为小三度关系：

例 12–12



例 12–13

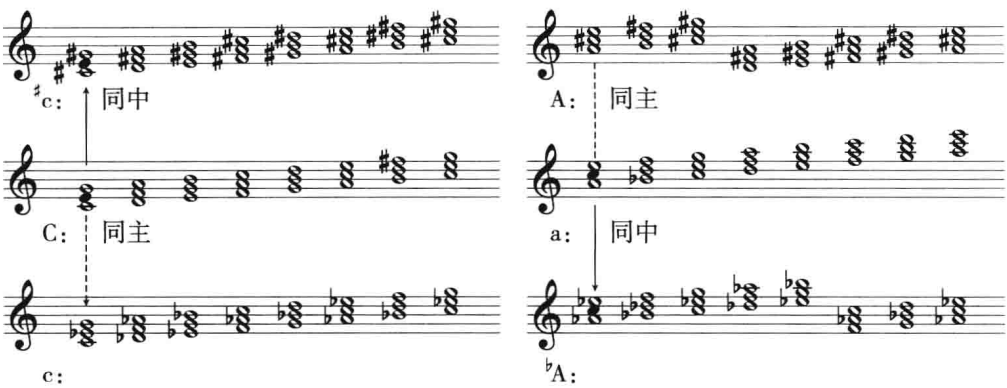


这些变和弦也可采用七和弦或九和弦的形式。

（四）同主音调与同中音调的混合交替

所谓同中音调，是指调式结构不同，但中音相同的大调与小调。例如，C 大调与♯c 小调、a 小调与♭A 大调等等。在同中音大小调的主和弦之间，大调主和弦的根音与五音比小调主和弦低半音，叫做低位大调；反之，其小调则叫做高位小调。同中音大小调之间的交替，可称为同中音调交替，也可称为同中音综合调式。在此基础上，再与同主音调（即同位调，如 C 大调与 c 小调、a 小调与 A 大调）的交替相结合，即构成同主音调与同中音调的混合交替。在这种混合交替中，c 小调与♯c 小调是 C 大调的同名调；A 大调与♭A 大调是 a 小调的同名调。因此，这样的混合交替又可称为同名调交替。交替的结果，各级和弦均互为各调的交替变和弦（例 12–14）：

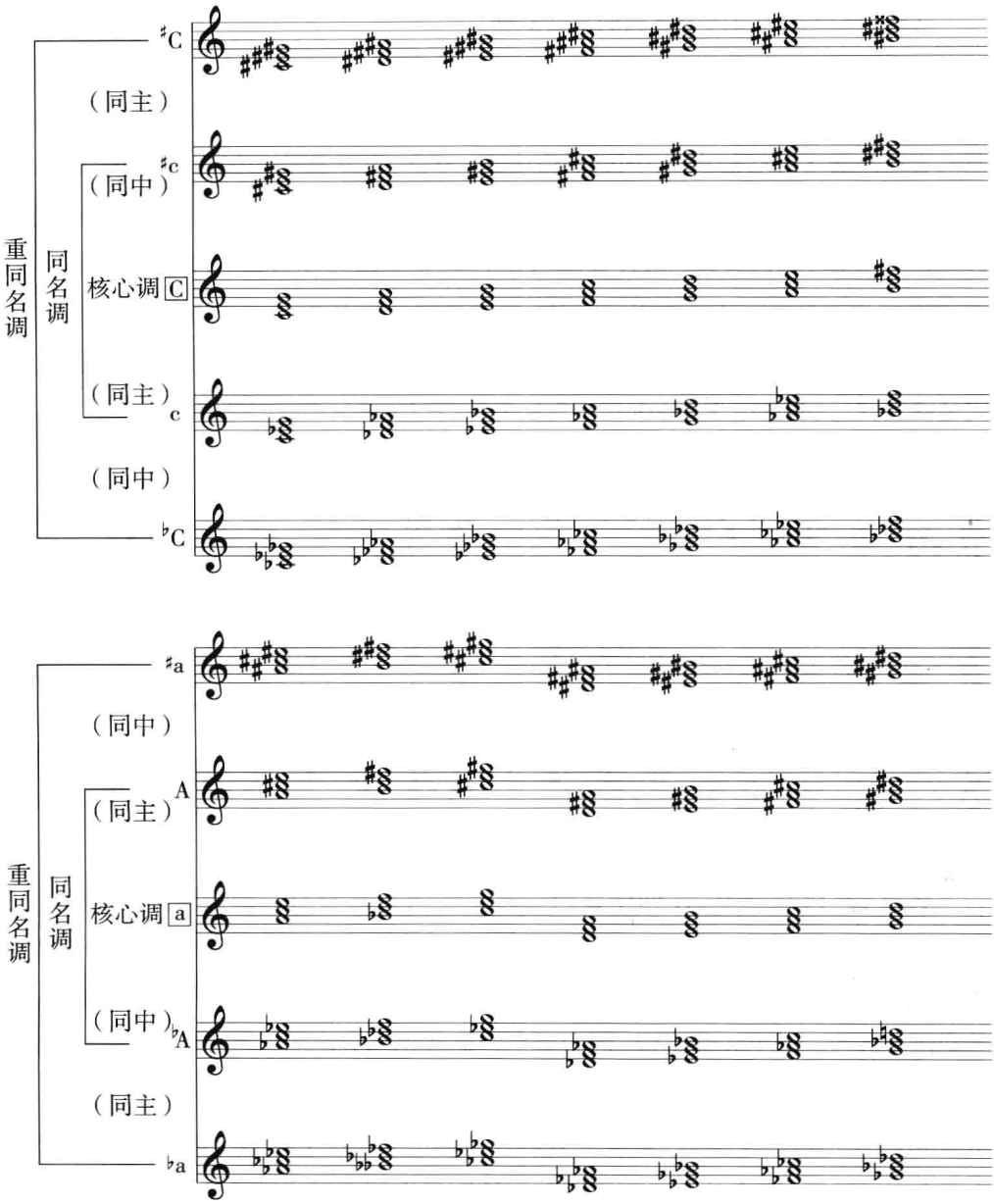
例 12–14



从例 12–14 可以看出，同中音调与同主音调在调关系上都是很密切的。同中音调之间，Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级和弦的三音相同，Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ级和弦的根音相同；同主音调之间，Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级和弦的根音相同，Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ级和弦的三音相同。和弦变化的色彩刚好相反。对于大调来说，同中音小调是其朝属方向的扩展，同主音调是其朝下属方向的扩展；对于小调来说，同中音大调是其朝下属方向的扩展，同主音大调是其朝属方向的扩展。调性扩展的方向也刚好相反。同主音大小调之间的交替在历史上早已形成，同中音大小调之间的交替则是近现代音乐的产物。由于同中音调关系的开拓，使得调性的扩展与和声色彩的变化更加灵活和多样。

把上述的同中音调与同主音调，再按相同规律各自延伸一次，即可获得重同名调的交替。如例 12–15：

例 12–15



在重同名调的范围内，同级而不同音高、不同结构的五个和弦均可相互代替。也就是说，在一个调式内部的十二个半音上，都可以自由地构成大小三和弦及其他的和弦结构形式，并按着作曲者的创作构思进行选用，这就为和声思维的进一步拓展提供了极其广阔的空间。

上述各类变和弦中有一部分是相重的，即同一形式的变和弦有着不同的来源。

如：C 大调的♭Ⅱ级和弦，既是调内的下属变和弦，又可能是弗里几亚Ⅱ级的交替和弦；C 大调中的Ⅵ级大三和弦，可能是Ⅱ级的副属和弦，也可能从同中音小调交替而来，又有可能是其平行小调的同主音大调交替和弦等等。同一形式不同来源的变和弦，有着不仅相同的性质与作用，其和声进行与声部进行上也不尽相同。

各种类型的变化音与变和弦，在适当的条件下都有可能在五声性调式和声中得到运用。

第二节　五声性调式和声中的调性扩张方法

上一章讲述了转调，它是指和声运动中调性中心的明确转移。本章将要讲述的调性扩张，则为“现代调性与调关系的新概念，是从一个特定的调中心出发，把各种复杂的和声现象，看做均与调中心产生某种联系的和声学说”。[①]它将“单一调性的和声技巧从自然音体系到变化音体系，体现了调性范围的扩大，即主和弦‘引力’范围的扩大”。[②]

在中国作品中所运用的调性扩张技法，主要有运用调关系交替技术、运用三度关系、运用声部线性进行关系以及运用和弦复合与调性复合关系等方面。线性进行与复合和声中的调性扩张技法将在后面的有关章节中提及，本节讲述前两种。

一、运用调关系交替技术扩张调性

勋伯格在《和声的结构功能》一书中阐述了“调的领域”的观念。他指出：“把替代音和替代和弦跟本来属于自然音阶式的进行混合使用,即使在无收束的乐段里，也都被以前的理论家视为转调。这样的调性观念是狭隘的，也是过时的。除非一个调在相当长的时间内被明确地放弃，另一调在和声上与主题上已被建立时，我们都不应称之为转调。领域的概念是产生于单调性原则的逻辑性的推论。根据这个原则，任何离调，无论它和主调的关系是直接的或间接的，是远的或近的，凡以前认为是转调的部分只不过是领域，它是主调之内的和声对比。单调性包含着转调——向另

① 童忠良：《现代乐理教程》，湖南文艺出版社，2003年，第156页。

② 刘康华：《和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展》，载《全国和声复调教学研讨会论文汇编》，中国音乐学院刊印，2010年。

一个调式进行，甚至建立在这个调式。但根据单调性的原则，这些离调只是主调的领域，受主调的控制。这样，就可理解乐曲中的和声统一性。”①

勋伯格在这段话中阐明了转调和离调的根本区别，而这里所讲的离调，不仅是指通常的“离调”概念，即用副属、副下属和弦到副主和弦的进行，它还包括了运用各种调关系交替和弦之后所产生的复杂的和声现象。引文中提到的替代音与替代和弦，即是变化音与变和弦。

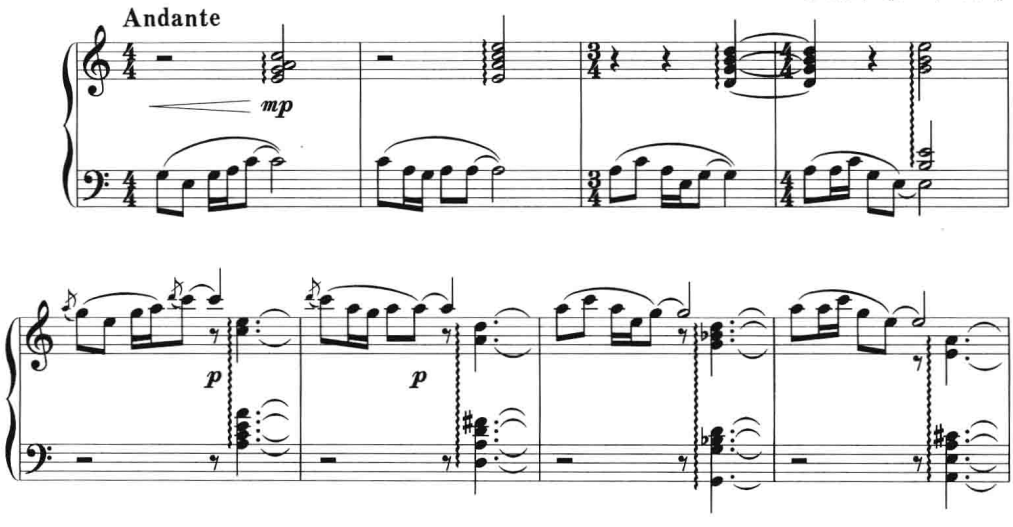
从技术层面来说，运用调关系交替和弦是使调性得以扩张的最基本和最重要的技术手段。在中国当代作品中所运用的调关系交替技术，主要可分为以下两类：

（一）运用五声性变音扩张调性

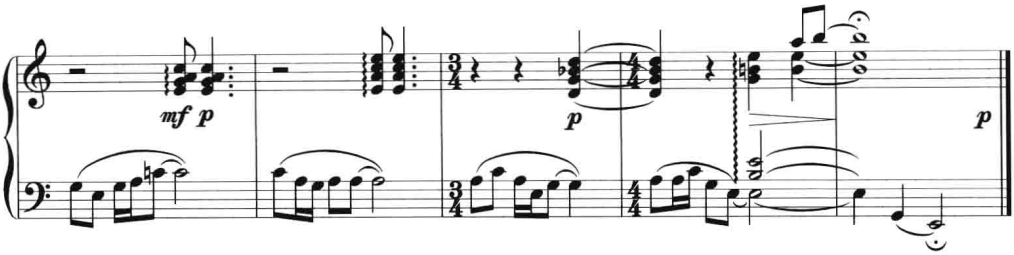
中国的五声性调式中存在着三种五声性七声音阶，即雅乐音阶（Ⅰ类）、清乐音阶（Ⅱ类）、燕乐音阶（Ⅲ类），把三种或Ⅰ、Ⅲ类两种合在一起，可构成九声音阶。这种九声音阶的构成音与欧洲同主音自然调式交替所形成的混合调式的构成音是一样的（参见例 12–9），将其中的“二变”之音—— 变徵（♯fa）与清角（fa）、变宫（si）与清羽（♭si）——或前后、或并置地交替使用，本身已具有同主音调式交替的意义。在中国音乐创作中，不少作曲家即有意识地用了此种手法，有的作品则在此基础上又进一步扩大了变音范围，如下例：

例 12–16

黎英海《江西山歌》



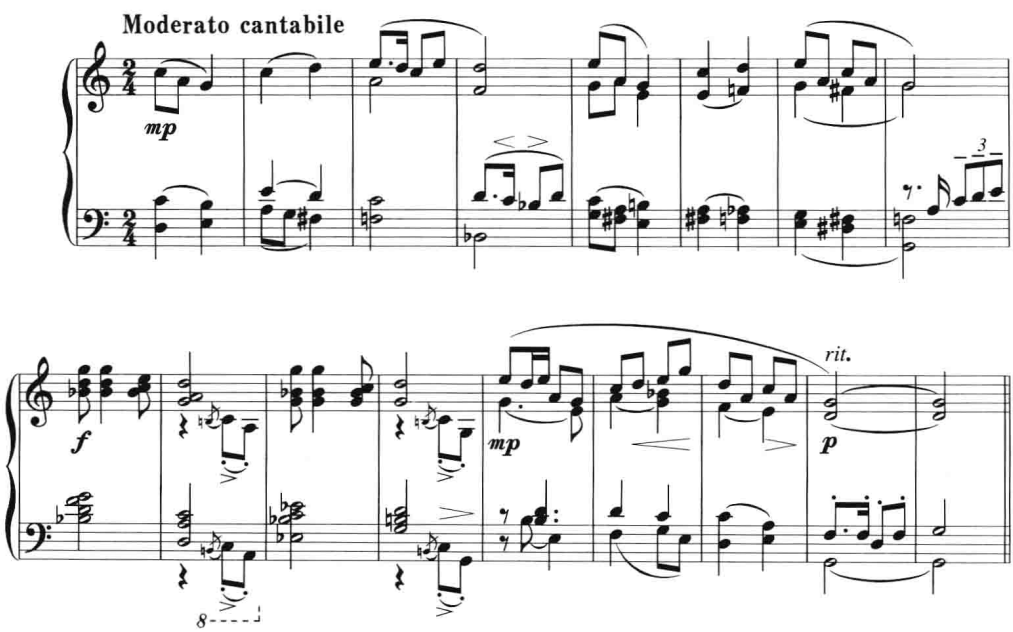
① 〔德〕勋伯格著，茅于润译：《和声的结构功能》，上海文艺出版社，1981年，第23页。



例 12–16 的旋律为 C 宫系 e 角调，和声上采用变奏写法，由主题与两个变奏构成。所应用的变化音和弦，除了大小徵和弦与大商和弦中出现的变宫、清羽、变徵这类可用“二变”之音来解释的之外（诚然，其中的清羽与变徵音还有着双重的调式意义），第一个变奏结束时（第 8 小节）还出现了含♯C 音的 A 大三和弦。对于这个和弦的意义可有多重的解释：如按 e 角调来看，可视之为大下属和弦，交替自同主音大调（E 宫调或 E 徵调）；若从全曲的结构来看，这是一个带再现的三部性结构，第二变奏是主题的再现，在调式与和声的处理上基本相同，仅在各自的第 3 小节以大徵和弦与小徵和弦相区别；而第一变奏用了调式复合的手法，即旋律调式的主音（e，角音）成为和声调式（a 羽调）的五音，那么，最后结束的 A 大三和弦，则可视作交替自同主音大调（A 宫调）的主和弦。第一变奏的和声进行为 t—S—ss—T。再如下例：

例 12–17

朱践耳《主题与变奏曲》



例 12–17 是朱践耳《主题与变奏曲》的主题呈示部分。作曲家在介绍本曲的和

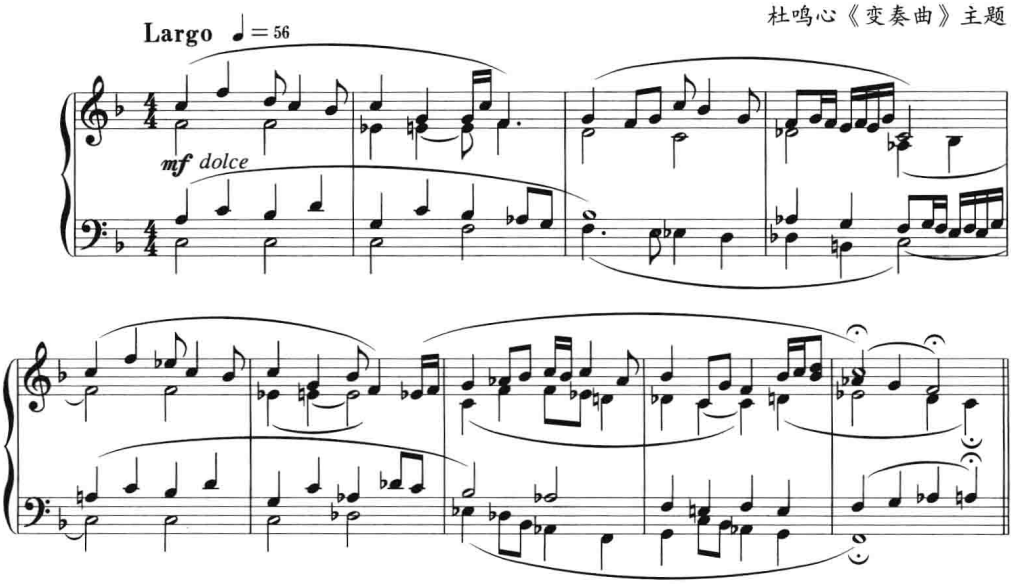
声手法时，作了如下说明："我把雅乐七声调式与燕乐七声调式合在一起，就有九个音可用，大大拓展了和声的可能性。如上述变奏曲的主题呈示，在九音的基础上，又进一步用连续半音下行的办法，很自然地再扩充出♭A、♯D两个音来，并为第9小节(应为第11小节——笔者注)出现的♭E音做了"搭桥"的作用。"[①]这段音乐的主题旋律由纯五声的G徵调构成，和声中加上了"二变"的四个音及扩充的♭A、♯D与♭E，把十二音都用全了。其中有几处调式交替和弦的运用很有特色：第3—4小节清角和弦到清羽和弦的进行，具有交替至♭B宫的意味，即G徵调之"同小"(g羽)"平大"(♭B宫)；第11—12小节的连接，可视为♭Ⅵ到主的同主音交替和弦的运用；至于第6—8小节的和声进行，则主要受下方声部小三度平行的线性进行控制。

上面两例表明，在五声性调式和声中应用包含"二变"之音的和弦，大多具有双重的调式意义：首先，这是综合运用五声性调式三种不同音阶的结果，可视为调内和弦的色彩变化；同时，也应视其不同的和声进行以及所扩展的变化音应用的情况，来分析其中的调式交替与调性扩张的意义。

下例在运用"二变"之音及其延伸的变化音时，更在整体上形成了同主音调式的混合与交替：

例 12–18

杜鸣心《变奏曲》主题



例12–18是该变奏曲的主题。旋律为包含有清角(♭B)、变宫(E)、清羽(♭E)及清商(♭A)诸音的C徵调式，和声写作上，既把旋律的调式主音作为主和弦的五音

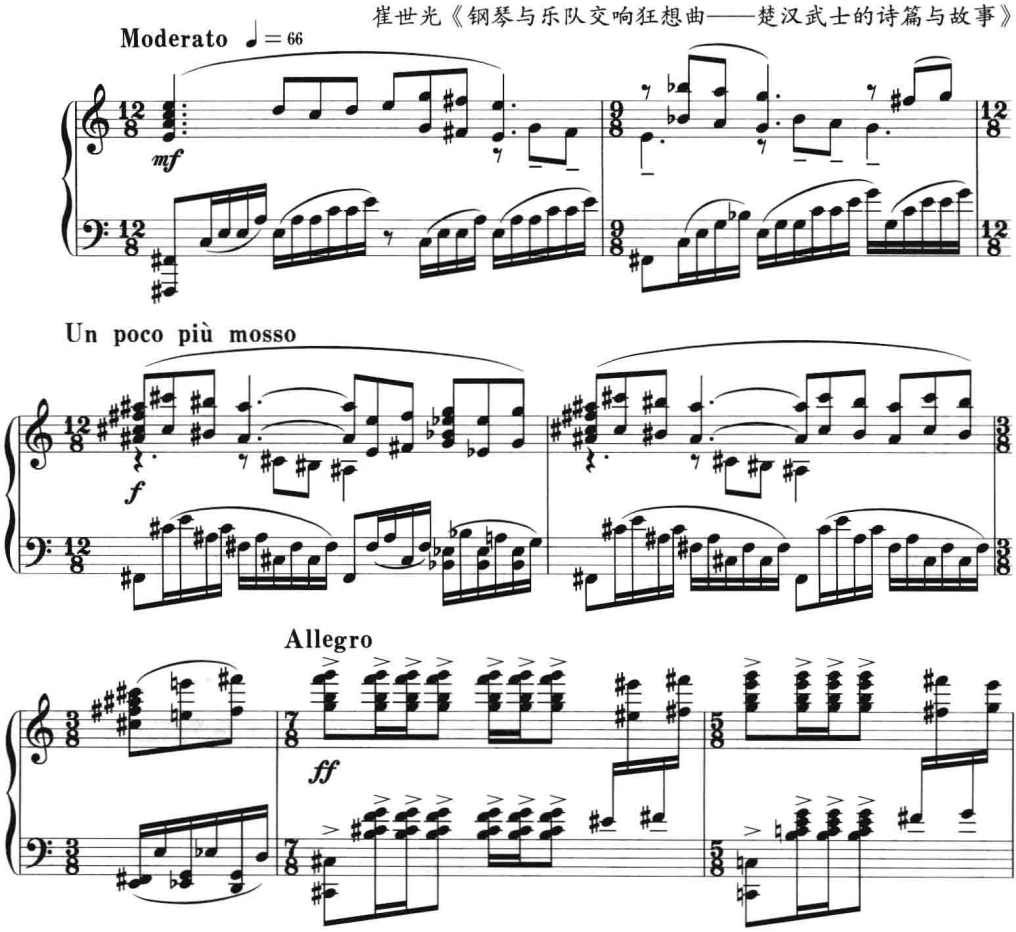
① 朱践耳：《钢琴作品选》"自序"，上海音乐出版社，2005年，第13页。

构成了C徵与F宫(羽)的调式复合，又充分利用上述变化音的作用(继而延伸至♭D和B音，应用了除♯F音之外的11个音)，形成了F宫与f羽的同主音调式的混合与交替。

下例则突出了变徵音在调交替与调性扩张中的作用：

例 12–19

崔世光《钢琴与乐队交响狂想曲——楚汉武士的诗篇与故事》



例12–19是该曲的主要主题，主调构筑在C宫系上。前两小节的旋律中含有Ⅰ、Ⅲ类音阶的特征音变徵(♯F)与清羽(♭B)，其和弦分别是以变徵(♯F)为根音的减小七和弦与十一和弦。第3—4小节仍以♯F为根音，其和弦则为♯F宫调的主和弦。从调关系来看，由C宫系到♯F宫系为极远关系，但由于二者之间的旋律音调相同(均含有变徵与清羽音)，和弦的根音相同，故连接顺畅而无突兀之感，是一种带有五声性调式和声特色的特殊类型的同根音和弦关系。接下来通过第5、6小节低音下行半音进行，至第7小节返回到C宫系的主和弦，其和声终止式为降五音的属三四和弦(第

6小节的低音♯C等于♭D)进行到主和弦。从上例可以明显地看出,根据单一调性原则,这段音乐以C宫调为主调,通过♯F同根音交替进来的♯F宫调是主调之内的和声对比,受主调的控制。

(二)借鉴运用同主音、同中音及其混合交替和弦扩张调性

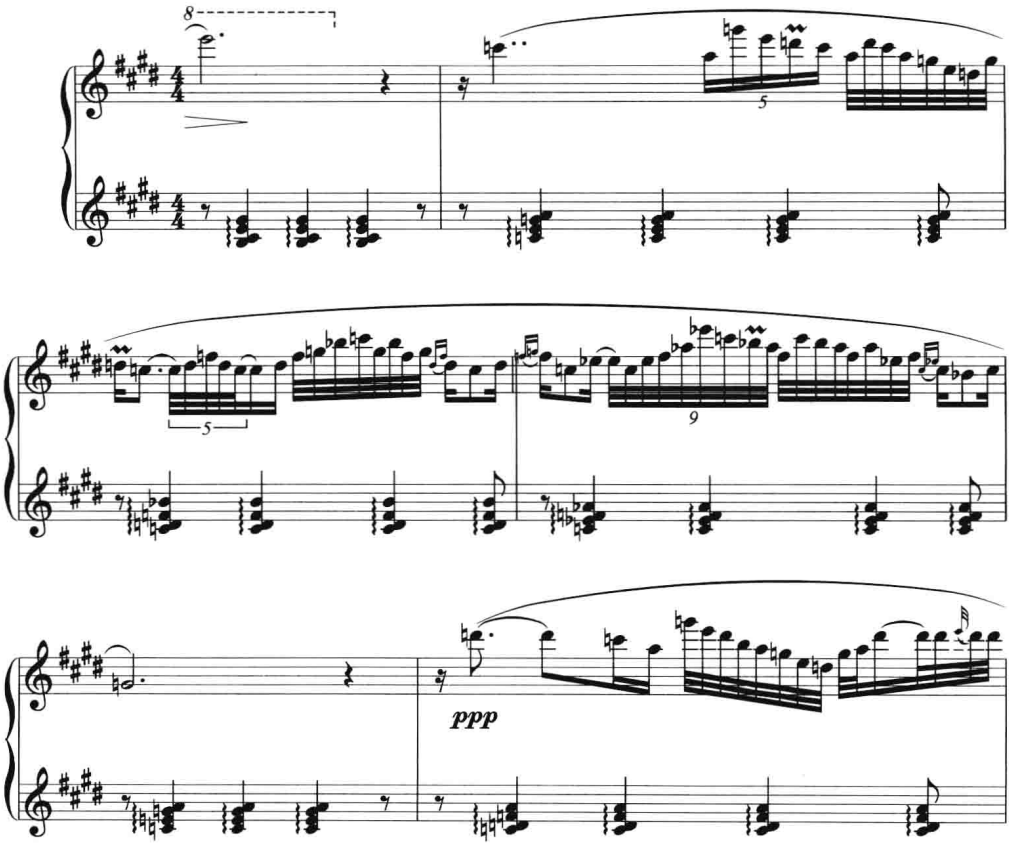
在中国当代音乐创作中,借鉴运用调关系交替技术扩张调性的,以同主音调、同中音调及各种调关系混合交替和弦为多。

1. 同主音调的交替

这里所指的同主音调,包括了调式结构不同,但主音相同的大小调以及其他自然调式。在中国作品中应用的同主音调关系交替,以大—小调交替为多,其次是小—大调及自然调式的交替。下例为大—小调同主音交替:

例 12–20

黄安伦《g小调第一钢琴协奏曲》第二乐章



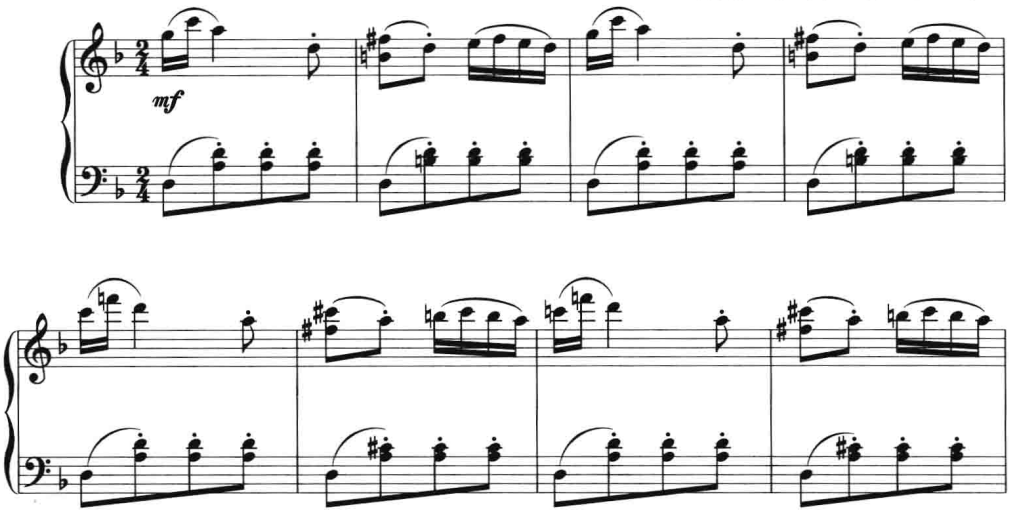
例12–20从第2至第5小节是该协奏曲第二乐章中的一个抒情性段落,整体上为C宫调,每小节一个和弦,和弦的结构均为附加二度音的三度结构和弦(类似五

声纵合性四音和弦），四个和弦的根音依次是 C、♭B、♭A、C，和声进行相当于同主音交替大小调的Ⅰ—♭Ⅶ—♭Ⅵ—Ⅰ。有意思的是，右手部分均以每个和弦的根音为宫音，并在该宫系中展示完整的五声旋律，从而形成了C—♭B—♭A—C 四个宫位的转移。这种将调式交替变和弦横向展演为五声旋律并带动宫位转移的调性扩张方法，在中国作品中颇为常见，它已形成了中国当代音乐创作中和声与旋律写作的鲜明特色。

下例为小—大调同主音交替：

例 12–21

黄虎威《简易变奏曲》变奏五

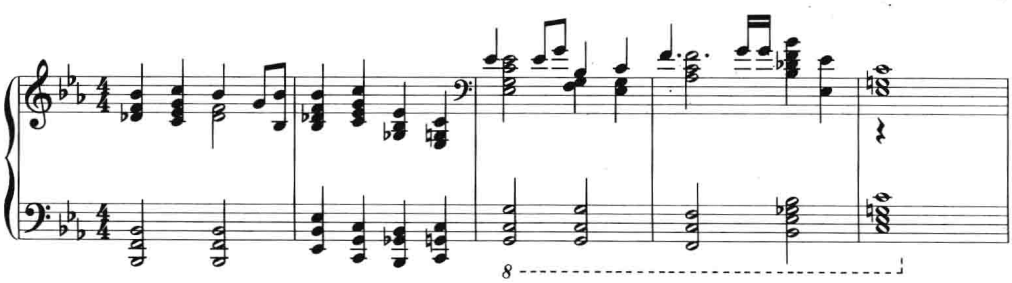


例 12–21 是 d 小（羽）调，整段音乐在主音持续音之上运用了小—大调的同主音交替和弦：第 2、第 4 小节用了♯Ⅵ级和弦，第 6、第 8 小节则用了♯Ⅲ级和弦，两处的变和弦均交替自同主音大调。上例的用法，提供了在五声性调式和声中运用小—大调交替和弦的实例。

下例为特种自然调式的同主音交替：

例 12–22

桑　桐《嘎达梅林》



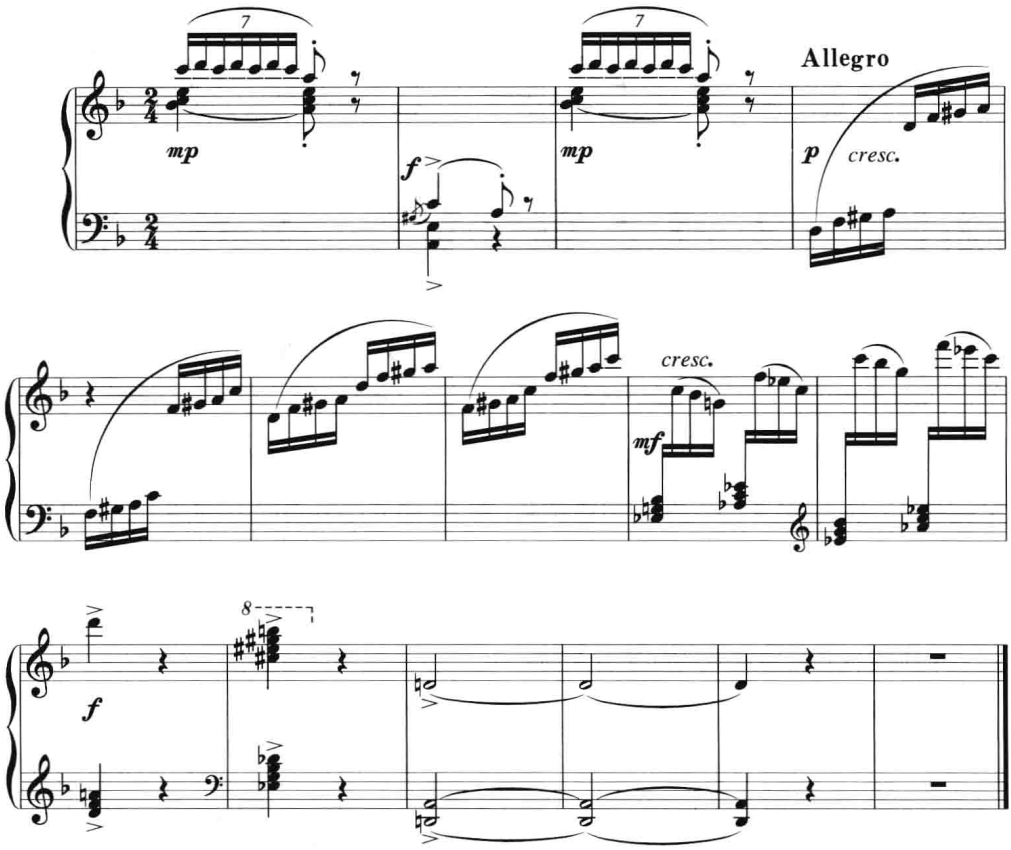
例 12–22 在 c 羽调的旋律下方，引入了含♭D 音的降三音Ⅶ级和弦（第 1 小节第一拍）与含♭G 音的降三音Ⅲ级和弦（第 2 小节第三拍），在终止式中，又把这两个变化音和弦叠合起来反向进入主和弦。这两个变化音与主音 C 分别构成小二度和减五度音程，为洛克利亚调式的特征音，因此，可以认为是交替自 c 洛克利亚调式（参见例 12–8 中的洛克利亚调式音阶）。

2. 同中音调的交替

在中国作品中应用的同中音调的交替，大多是在小调（羽调式）中运用低位大调的和弦。如以下两例：

例 12–23

黄虎威《简易变奏曲》变奏六

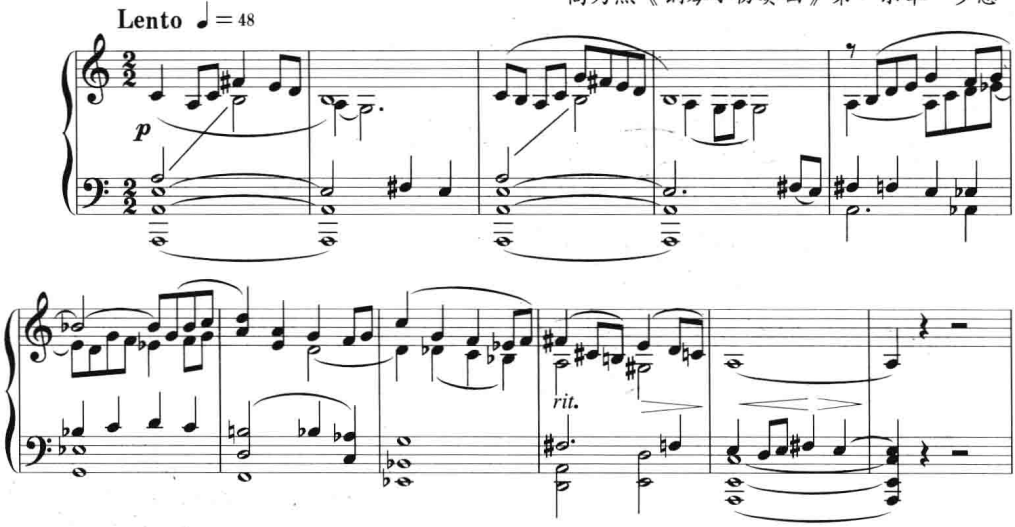


例 12–23 从第 4 小节开始是该变奏的结束部分，d 小调。第 8、第 9 小节引入了同中音低位大调（♭D 大调）的Ⅱ级与Ⅴ级和弦，以♭Ⅱ—♭Ⅴ—Ⅰ替代原调Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ的和声终止式，其中，♭Ⅴ—Ⅰ的连接构成了减五度进行。第 11 小节是一个复合和弦，上层为建立在导音上的大小七和弦，下层则是建立在♭Ⅱ级音上的大小七和弦，二者

同时导向最后的主和弦。

例 12-24

高为杰《钢琴小协奏曲》第一乐章“乡愁”



例 12-24 是该曲开始时由乐队奏出的主题，旋律为Ⅰ类 a 羽调。第一乐句各为两小节的两个乐节，在主、属持续音的基础上呈现的和声进行均是Ⅰ—Ⅱ—Ⅴ；第二乐句扩展至七个小节，第 5 小节后两拍由 a 小三和弦进行至♭A 大三和弦，其时即交替到了同中音大调，但主和弦只是经过性的，至第 6 小节抵达以 G 为低音的♭E 和弦（同中音低位大调♭A 宫调的属和弦），第 7、8 两小节维持在♭E 宫系，随即又通过低音部的下行平行五度的半音进行，至第 9 小节回归到主调，最后三小节的和声终止式为 a 羽调的Ⅳ（$Ⅱ_7$）—$Ⅴ_9$—Ⅰ。

此例在调性扩张手法的运用上呈现出如下两个特点：

其一，在旋律构成上，采用“综合调式性七声音阶”[①]的构成手法，即运用“二变”之音引入另一宫系的典型音调。如第一乐句中的两个乐节，均因引入♯F 音（C 宫系之变徵，D 宫系之角）而形成 C 宫系与 D 宫系的交织。而第 1 小节后两拍与第 2 小节则是 D 宫系 b 羽调的终止性音调，此音调的主调原型出现在乐段的终止式中，使得主题的呈示前后呼应，增强了结构内部的统一感（第一个乐节的旋律音调颇有意思：在第 1 小节第二三拍的 C 音到♯F 音之间构成了增四度进行，这在通常的五声性旋律中很少遇见，但这里并不觉得生硬，主要是人们的听觉随着宫位的转移而自然地把

① 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社，1959年，第36页。

注意力挪到了后面的宫系上了）。其他如第 4 小节前三拍，第 3–4 小节之间，第 4–5 小节之间，均可分别感受到 G 宫系、♭E 宫系与♭B 宫系的的音调特点。这种频繁地使用调交替的旋律写法，可视为调性扩张手法在旋律进行中的运用。此种旋律写法，早在贺绿汀的《牧童短笛》第二部分中已有成功的应用，只不过在《牧童短笛》中出现的调交替局限于四五度宫音关系罢了。

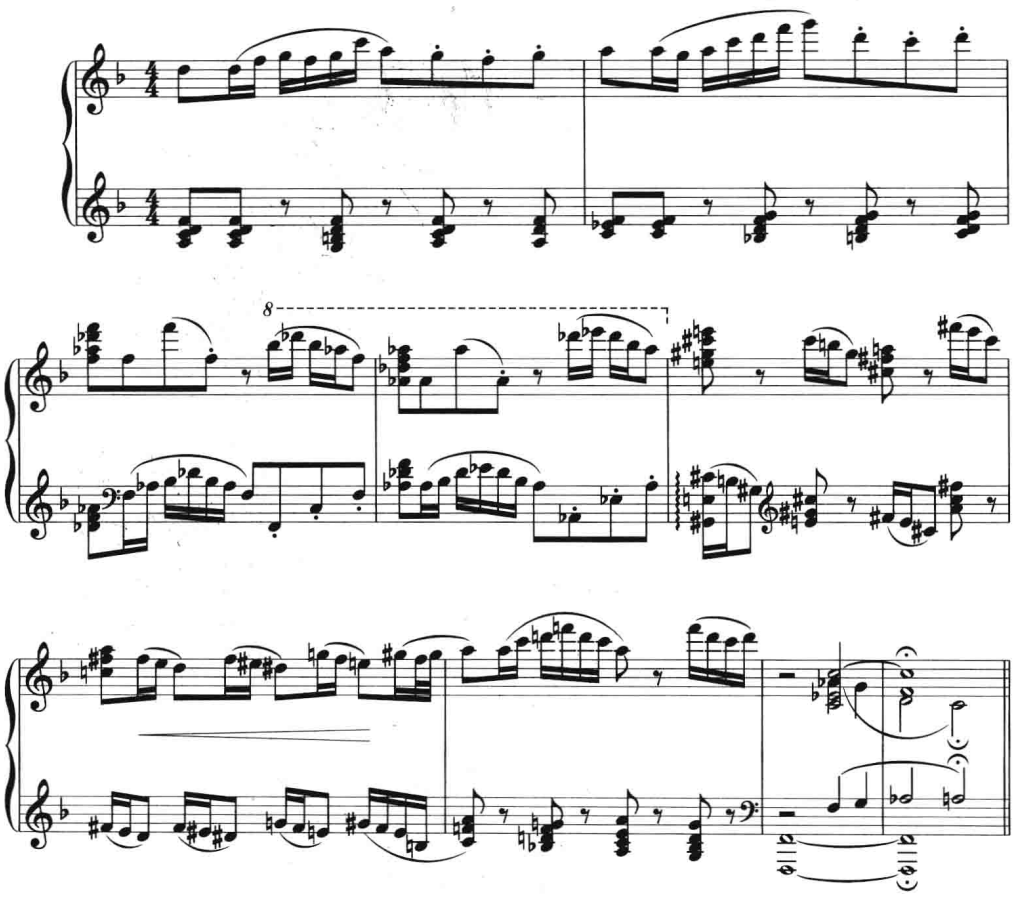
其二，在和声上，第 5 小节由 a 羽调交替、过渡至同中音低位大调♭A 宫调之后，有 3 小节（第 6–8 小节）的长度停留在♭E 宫系上，这是♭A 宫调之属和声的延续，它并不构成转调，而可视为主调之内的和声对比部分，仍受主调的控制。

3. 同主音调与同中音调交替和弦的并用

在实际音乐创作中，同主音调、同中音调以及平行调等的交替和弦常常是并用的。下例即为同主音调交替与同中音调交替的先后应用：

例 12–25

杜鸣心《变奏曲》（第二变奏）

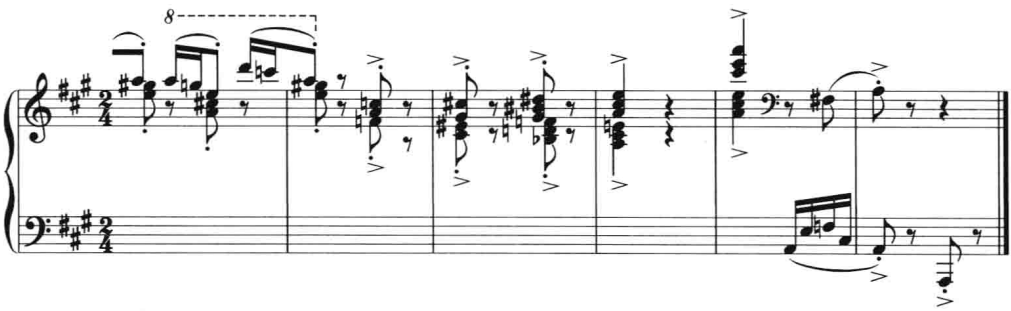


例 12–25 选自杜鸣心《变奏曲》的第二变奏，基本调性为 F 宫调。其调性扩张手法主要运用了同主音调及同中音调的交替：开始两小节在 F 宫系，第 3、第 4 小节通过同主音调的Ⅵ级和弦移至♭D 宫系，第 5 小节前两拍是♯C 羽和弦（♭D 宫调的同主音小调和弦），后两拍为♯F 羽和弦，经过第 6 小节自由半音模进的过渡，最后三小节返回 F 宫调（♯f 羽调的同中音低位大调）。

下例则将同主音调、平行调以及同中音调的交替，以纵向或横向的方式呈现出来：

例 12–26

黄虎威《儿童小奏鸣曲》第三乐章



例 12–26 选自黄虎威《儿童小奏鸣曲》第三乐章的结尾部分，基本调性为 A 大调。和声上综合运用了同主音调、平行调及同中音调的交替和弦：第 1 小节与第 2 小节第一拍由两层构成，上方旋律为 a 小调，高八度的旋律音调显示出主和弦与下属和弦的和声内涵，而下层和声则为 A 大调，其和弦则分别配以主和弦与属和弦，是同主音大小调的纵向结合；接着出现的降Ⅵ级和弦与升三音的Ⅲ级和弦，分别交替自同主音调与平行小调；第 3 小节第二拍是一个复合和弦，上层是升高三音与五音的Ⅶ级和弦，下层是降Ⅱ级和弦，分别交替自同中音小调与同主音弗里几亚调式，但这里起主要作用的却是上下方分别导向主和弦的顺势进行；最后在 A 大调上结束。

4. 同主音调与同中音调的混合交替

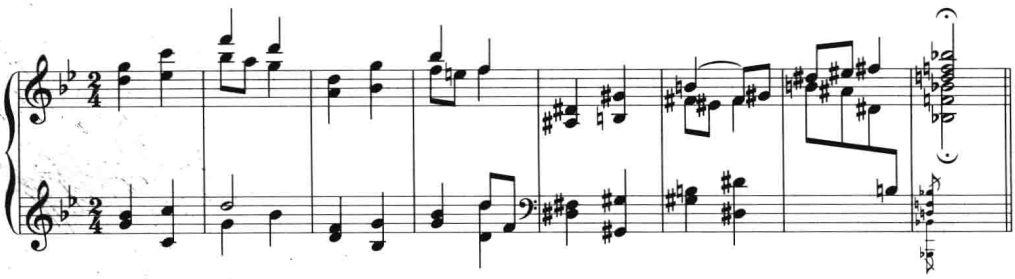
在同中音调交替的基础上，再与同主音调的交替相结合，即构成同主音调与同中音调的混合交替，又可称为同名调交替（参见例 12–14）。

把同中音调与同主音调的混合交替，再按相同规律各自延伸一次，即可获得重同名调的交替（参见例 12–15）。

下例即运用了重同名调的交替和弦：

例 12–27

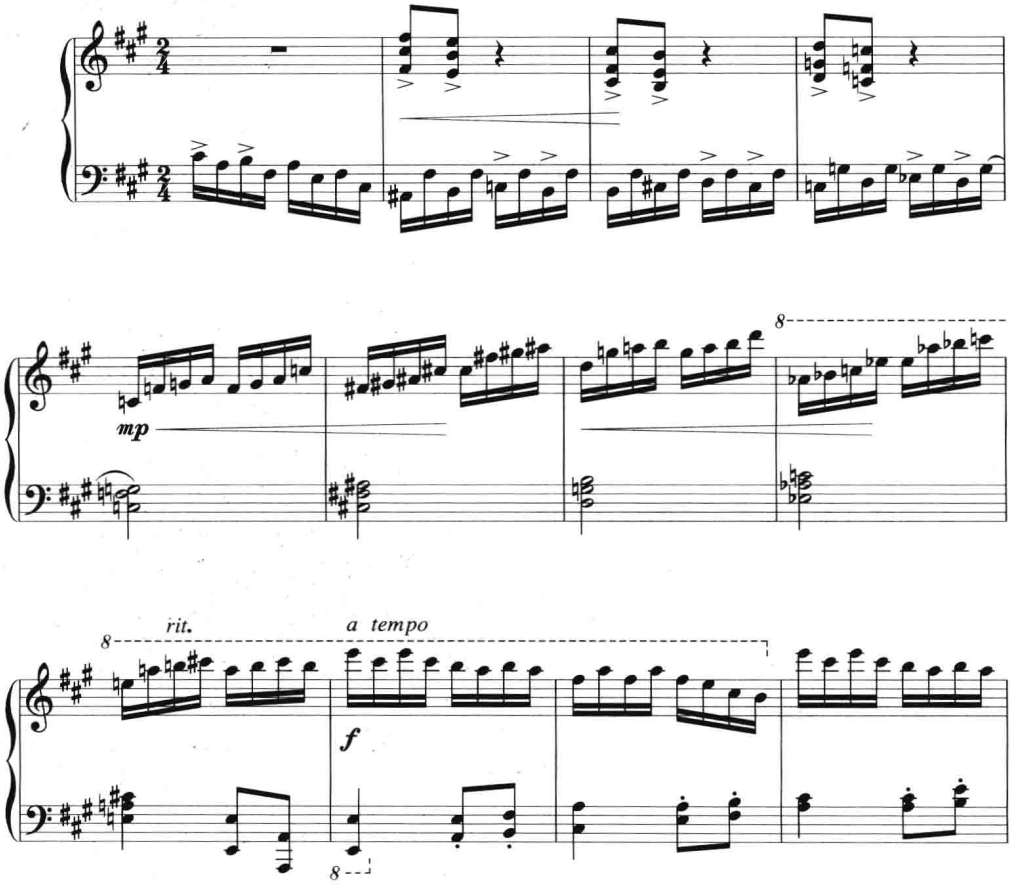
吴祖强《变奏曲》



例 12–27 为♭B 宫调，在结束的主和弦之前（第 5–7 小节），通过模进引入了 B 宫调（重同名高位大调）的Ⅲ级、Ⅵ级与Ⅰ级和弦，相当于♭B 宫调的小下属、♭Ⅶ与♭Ⅱ级和弦，形成了终止前浓重的下属和声色彩。再如下例：

例 12–28

杜鸣心《练习曲》



例 12–28 第 10 小节之前为该曲再现部的连接段落，其调性扩张手法集中运用了重同名调的交替。前三小节在主调 A 宫系，第 4 小节以半音模进方式移位至♭B 宫系（A 宫的重同名调），然后，第 5–9 小节通过半音关系的宫位上行递进，从 F 宫、♯F 宫、G 宫、♭A 宫，最后返回至主调 A 宫，各宫系之间均为重同名调关系。这种频繁转移宫位的写作方式，是符合连接段之要求的：从主调出发，经过过程性的调性扩张与和声的对比，到再现部时自然地重回主调。

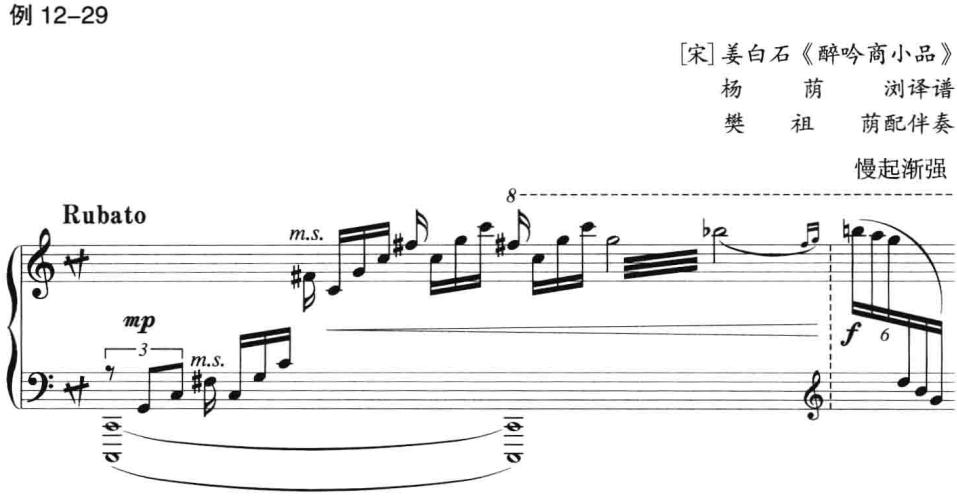
该例中还有一点值得提出：音乐创作中在低音部所运用的线性进行，多由下行构成（详见第十四章），此例以上行进行呈现，颇为罕见而独具特色。

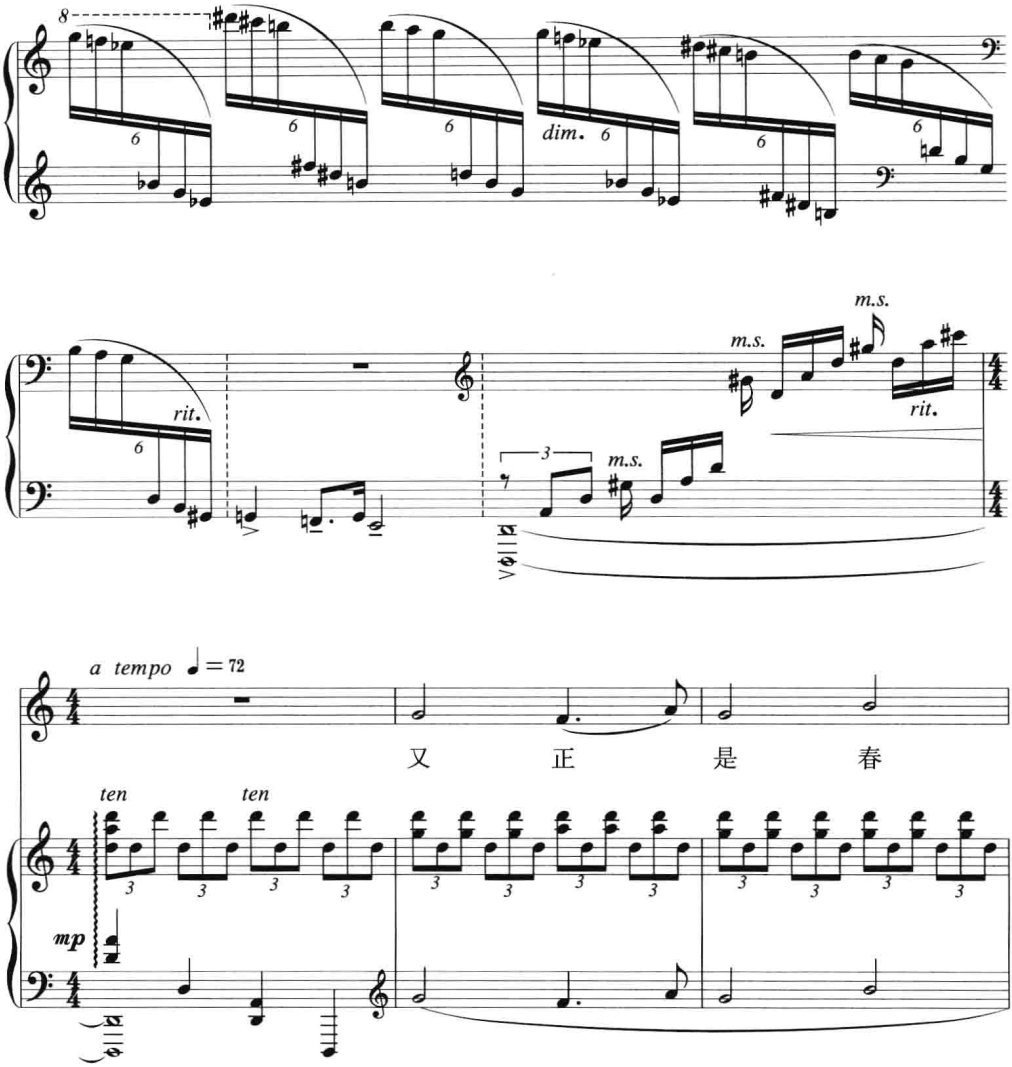
二、运用三度关系扩张调性

变化音体系三度根音关系的和弦连接源于调关系和弦的连续交替，如 C 大调 Ⅰ—♭Ⅵ—♯3 Ⅲ—Ⅰ的连接，其中的♭Ⅵ交替自同主音小调，♯3 Ⅲ虽可看成是交替自平行小调，但事实上却来源于♭Ⅵ / ♭Ⅵ。运用三度关系的调交替技术，使和声的中音功能得以拓展，构成新的和声进行或终止样式，并产生独特的和声色彩，是调性扩张的重要手段。其三度关系可以是同音数的，如均由大三度或小三度构成，在连续三次或四次进行之后回到开始的和弦，形成循环性的三度关系；也可以是不同音数的，由大三度与小三度的混合进行构成，形成非循环的三度关系。

下例中运用了循环性的大三度关系和弦连接：

例 12–29





例 12–29 是该曲的前奏与第一乐句的开始部分，全曲为 C 宫系徵调式。为了表现“又正是春归”的意境，在前奏中运用了色彩斑斓的、循环性三度关系的和弦：虚线标明的第 2 小节从 G（徵）和弦开始，接着按连续的大三度关系下行至♭E 和弦、B 和弦，回到 G 和弦之后，又在低八度位置重复一遍，然后进入属和弦（D），为歌声的进入作了铺垫。

下例的大三度关系和弦连接运用在全曲的终止处：

例 12–30

云南民歌《大河涨水沙浪沙》
陈　　培　　勋配伴奏

poco rit.
不见那个　小　　妹是　来　采　甩个　花
poco rit.
f　allargando
tr
哟。

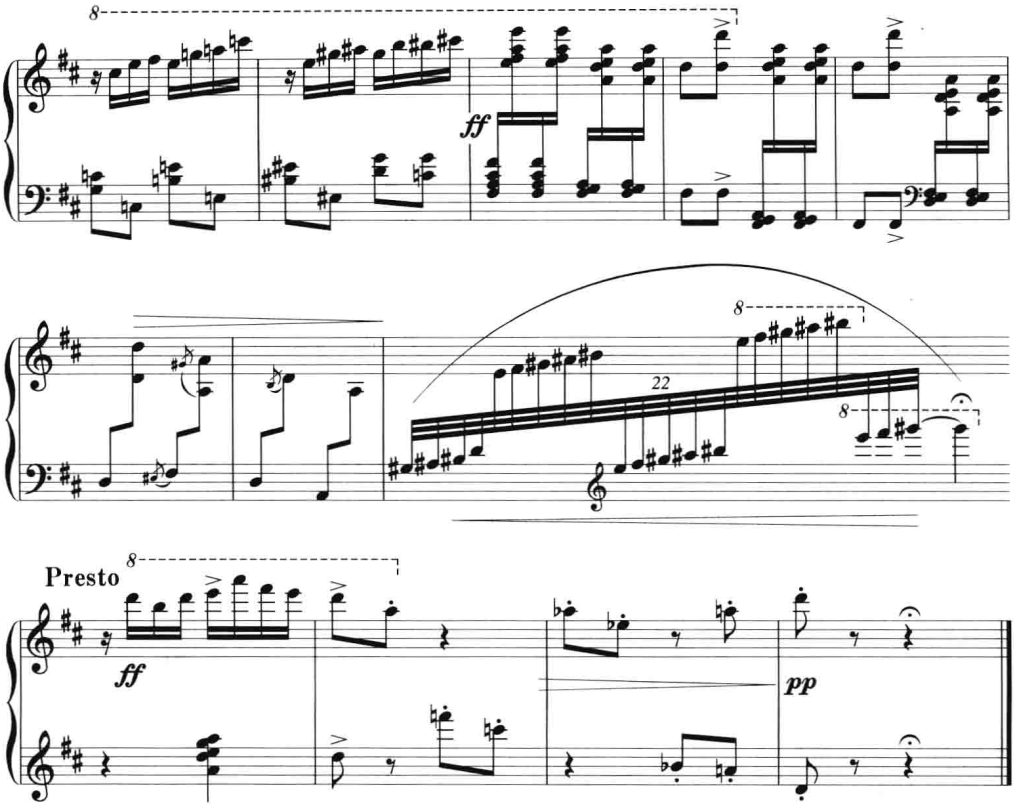
例 12–30 为♯F 宫调，歌曲旋律终止于主音。其时，和声上没有同时出现主和弦，而是先将主音作为三音配以♭Ⅵ级和弦，接着，又以相同手法，把♭Ⅵ级和弦的根音当作三音引入了自己的♭Ⅳ级七和弦（这个和弦等于♯F 宫调升三音的Ⅲ级七和弦），随后直接进入主和弦结束全曲。这三个和弦构成了大三度关系的连接，它们在结束处的运用，不仅使终止效果新颖，而且使和声色彩的变幻极富意趣。

下例中有两处应用了以小三度关系为主的连续进行：

例 12–31

崔世光《刘天华即兴曲三首·空山鸟语》

cresc.



例 12–31 是该曲的结束部分，开始两小节在基础调性 D 宫系上，第 3 小节通过重同名调关系（D →同中音♭e →同主音♭E）进入♭E 宫，接着是一系列三度关系（前面为小三度，后一个是大三度）的宫位转移：♭G—A—C—E，再通过 A 大三和弦（第 6 小节最后半拍）回到 D 宫。在结束句之前，插入了一个以 C（♯B）为基音的全音阶。而在全曲终止式中，为与前面的三度关系进行相呼应，又运用了以主、属音单音形式构成的 D—F—♭A—D 各宫系的连接，前三个是小三度关系，最后一个是减五度关系。具有绚丽色彩的三度关系和弦的连续运用，不仅使调性得以扩张，也有助于“空山鸟语”意境的体现。

练习十二

一、思考题

1. 变化音和弦分成几类？分类的依据是什么？

2. 调式交替性变和弦分成几类？各自有什么特点？

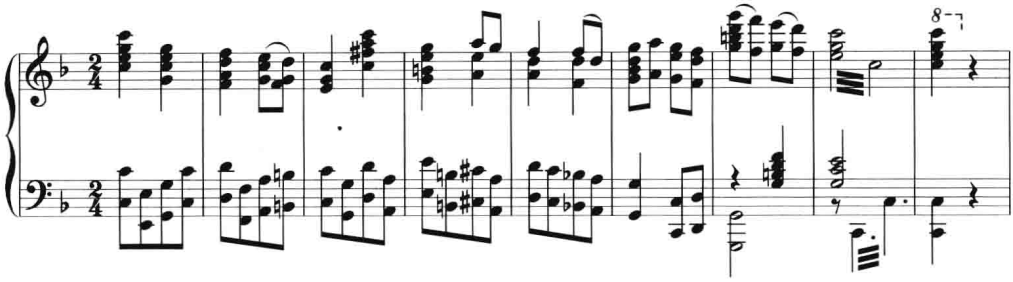
3. 调性扩张是一种什么样的和声学说？其基本特征是什么？

4. 五声性调式和声经常应用哪几种调性扩张技法？

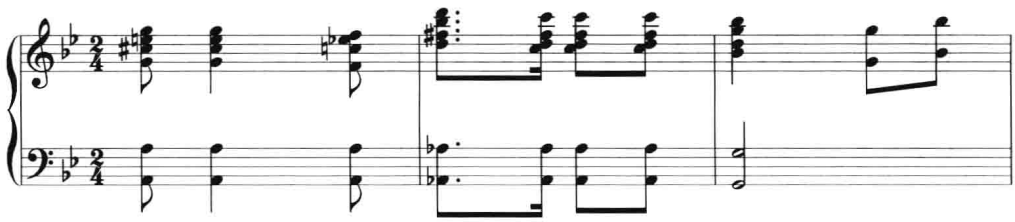
二、分析题

（一）分析下列作品片段中的和声，指出变化音和弦的用法。

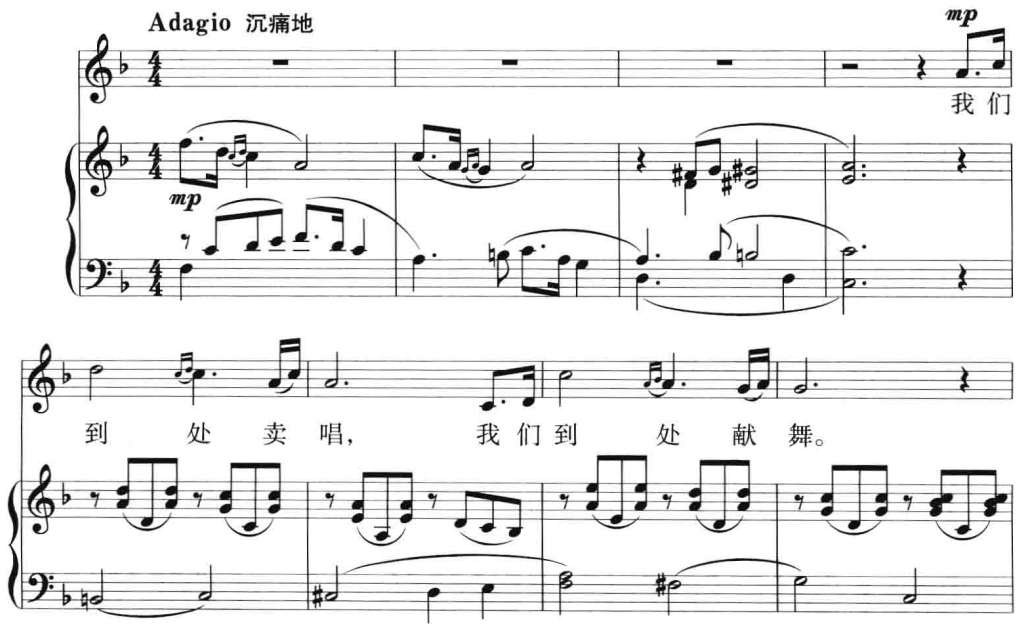
1. 李焕之编曲：《东方红》



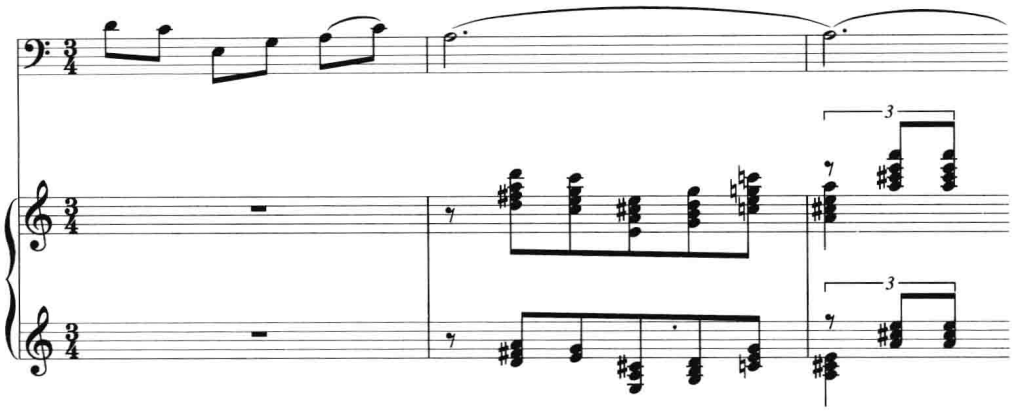
2. 瞿希贤：《蝶恋花》



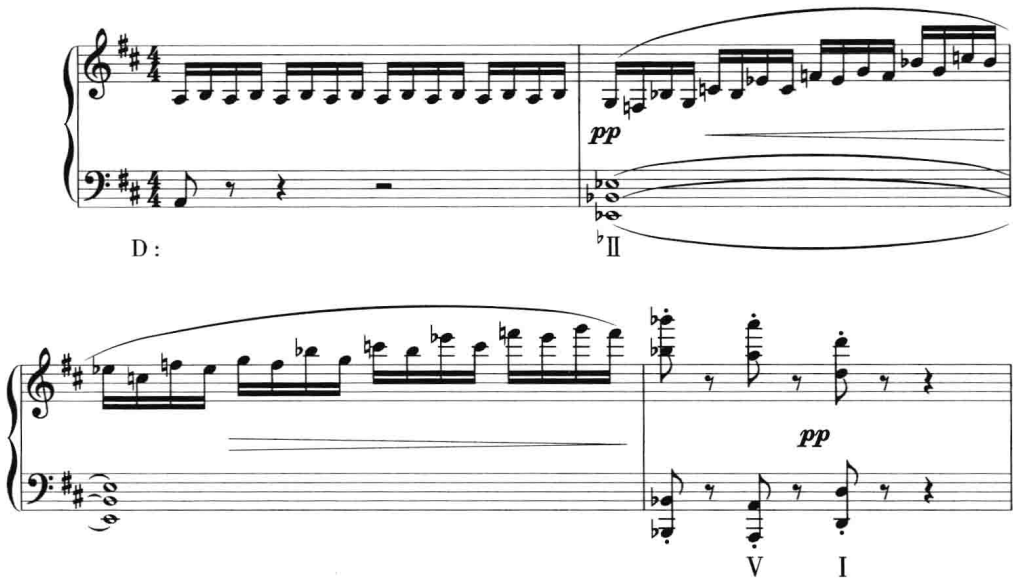
3. 聂耳：《铁蹄下的歌女》（黎英海配伴奏）



4. 桑桐:《一个共产党员的自白》

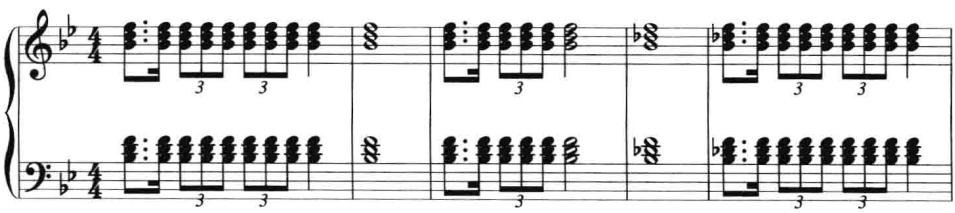


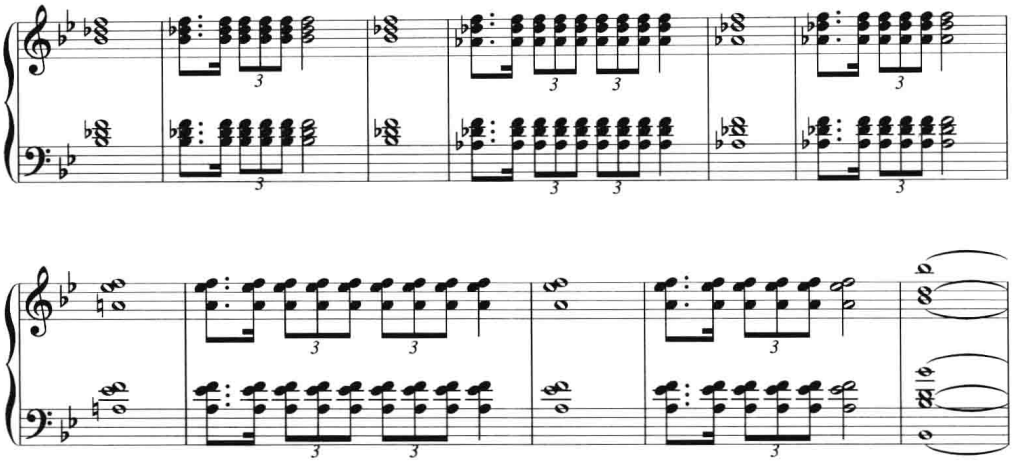
5. 杜鸣心、吴祖强:《珊瑚舞》



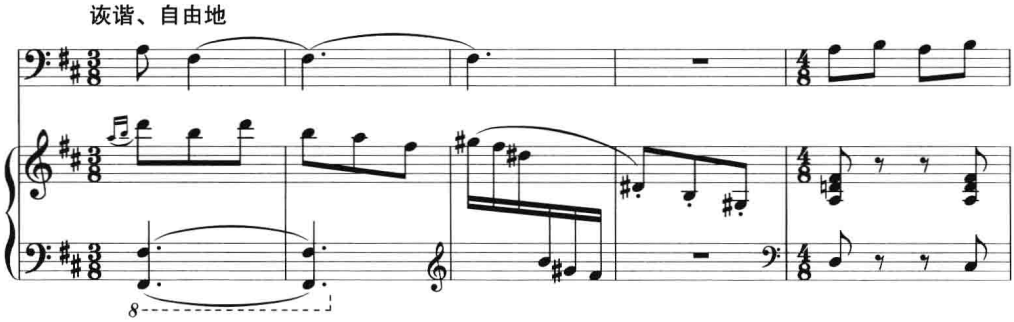
(二)分析下列作品片段中的和声,指出调性扩张技术的用法。

1. 冼星海:《怒吼吧!黄河》

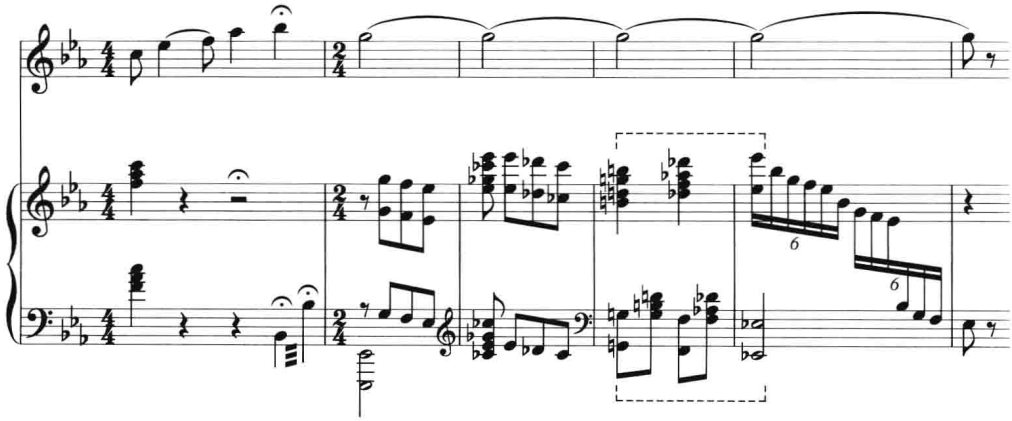




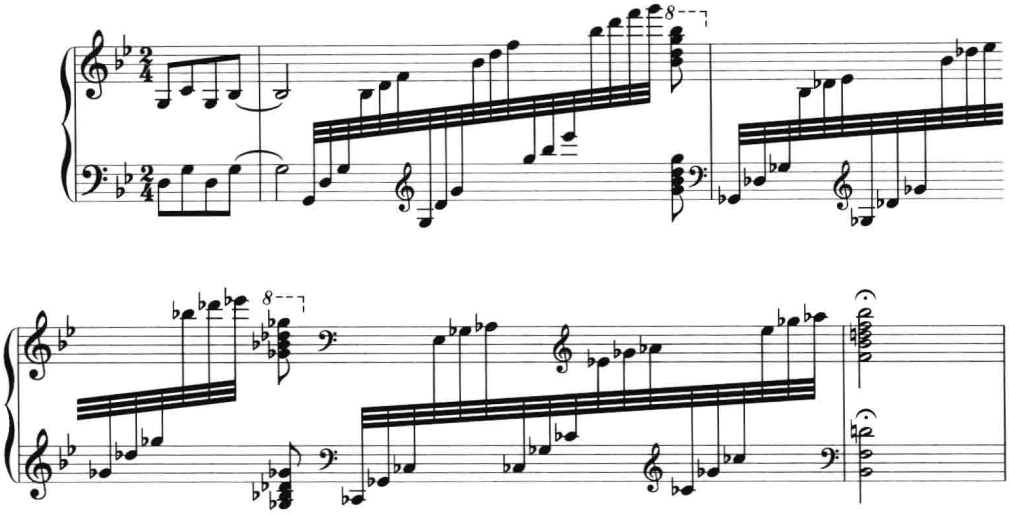
2. 黎英海改编:《李有松》



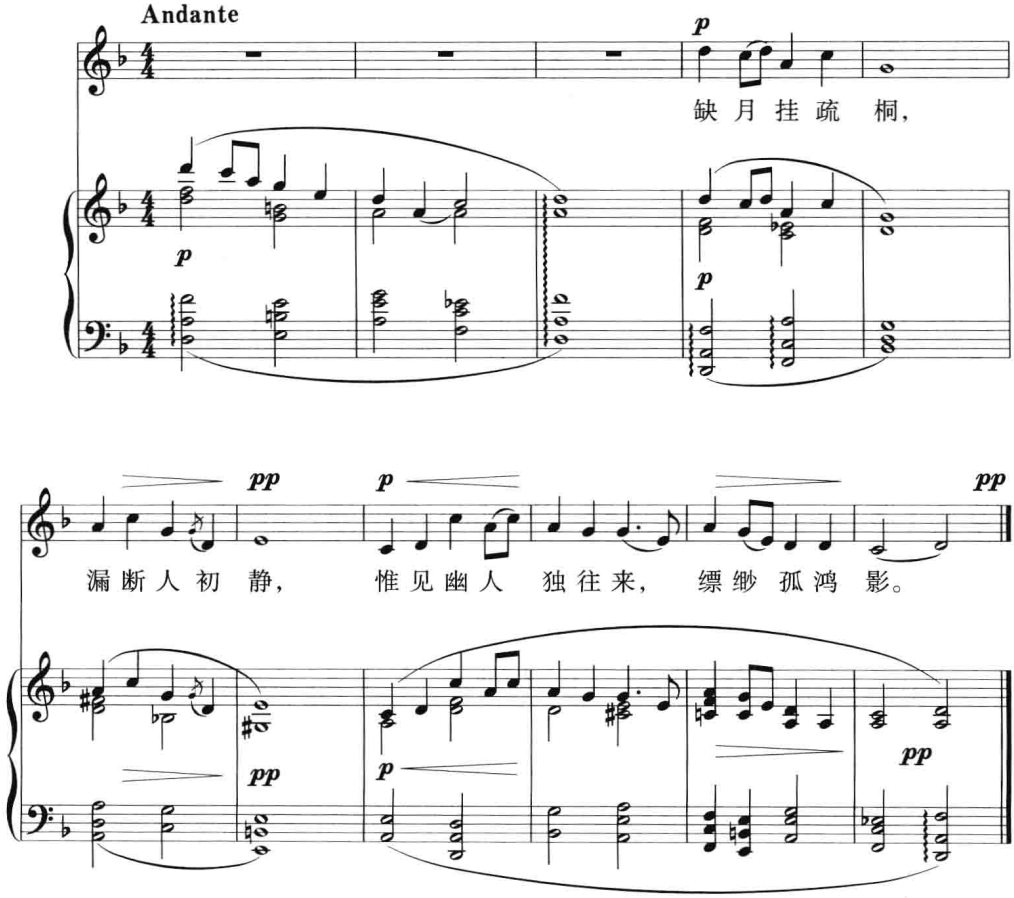
3. 王钧时:《诗的花朵》



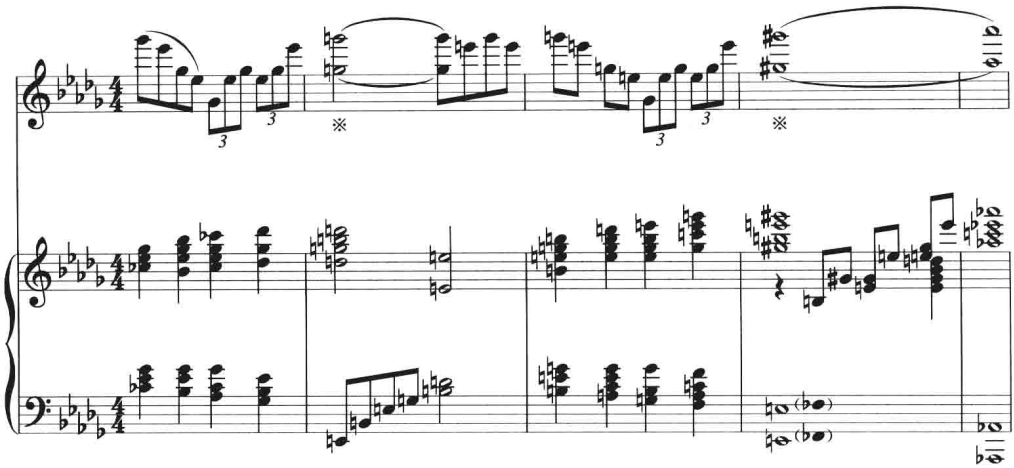
4. 许思可:《音诗》



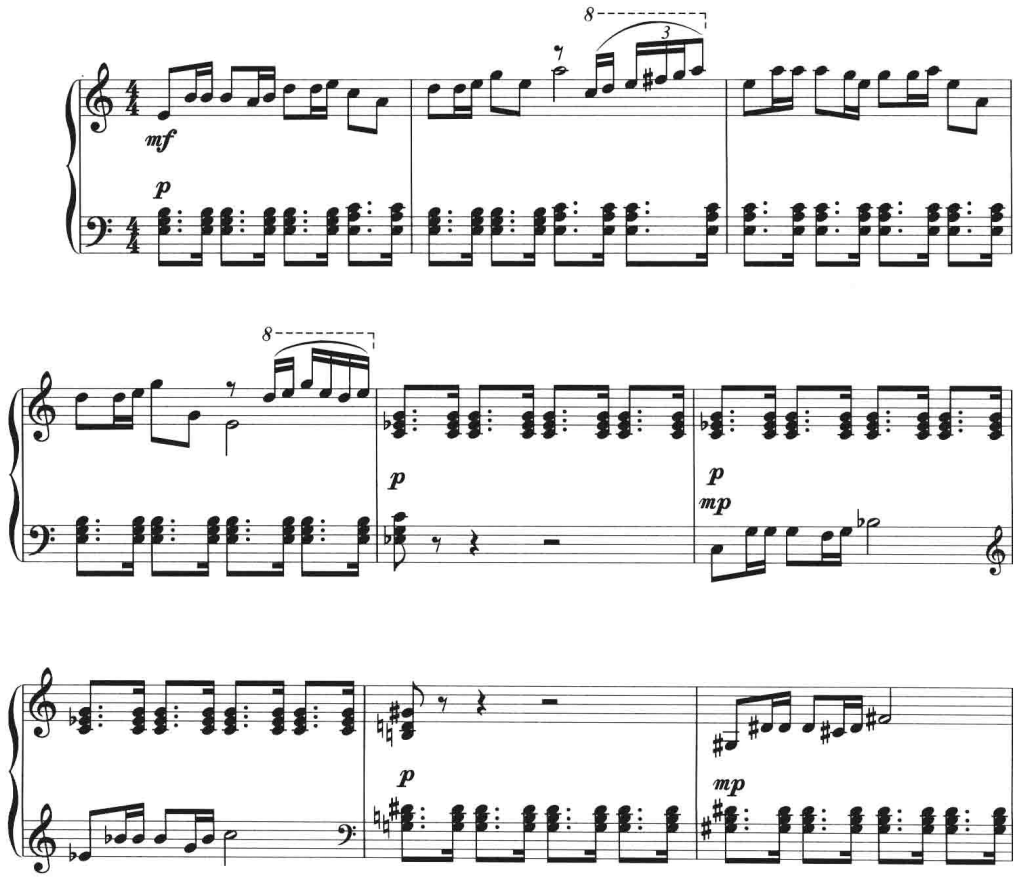
5. 黄自:《卜算子》

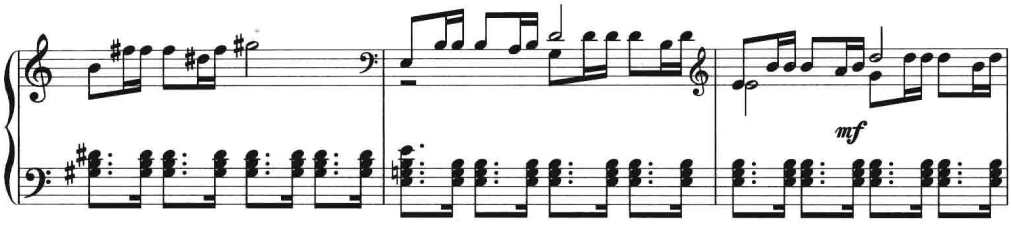


6. 瞿小松：《恋》



7. 辛沪光：交响诗《嘎达梅林》





三、写作题

1. 自拟钢琴小曲一首，其中运用调关系交替技术的调性扩张手法。

2. 自拟钢琴小曲一首，其中运用变音体系三度关系的调性扩张手法。

第十三章　复合和弦

在音乐的陈述中，将不同的和弦、不同的调式与不同的调性作纵向叠置的复合性处理，即形成复合结构的和声形态。它们分别称为复合和弦、复合调式与多调性。由于复合调式是在同宫系统内构成的，故已在第五章“三度结构的和声方法”中讲述，本章讲述复合和弦。

复合和弦，由同一调性范围内的不同级数或不同结构的和弦作纵向结合构成。它具有以下两个基本特点：

其一，和声层次分明，音响具有立体感。不同级数或不同结构的和弦各占不同的音区，很少交错，因而和声层次分明。这种结构特点，在音响上带来了单一和弦所不具备的厚度与立体感。

其二，音响上的不协和性，功能上的不稳定性。不协和、不稳定的复合和弦进行到协和、稳定的单一和弦，是其主要的解决方式。解决时，两种不同的和弦功能可以进行到第三功能，也可以由两种功能统一为其中的一种功能。根据特定的内容和表现需要，复合和弦也可不予解决。

第一节　不同级数和弦的复合

在音乐创作中构建复合和弦时，一般多采用共同音少的和弦安排在不同的层次中。因此，四五度关系、二度关系和弦的复合，就成为典型现象；而三度关系和弦的结合，其复合的效果则不甚显著。

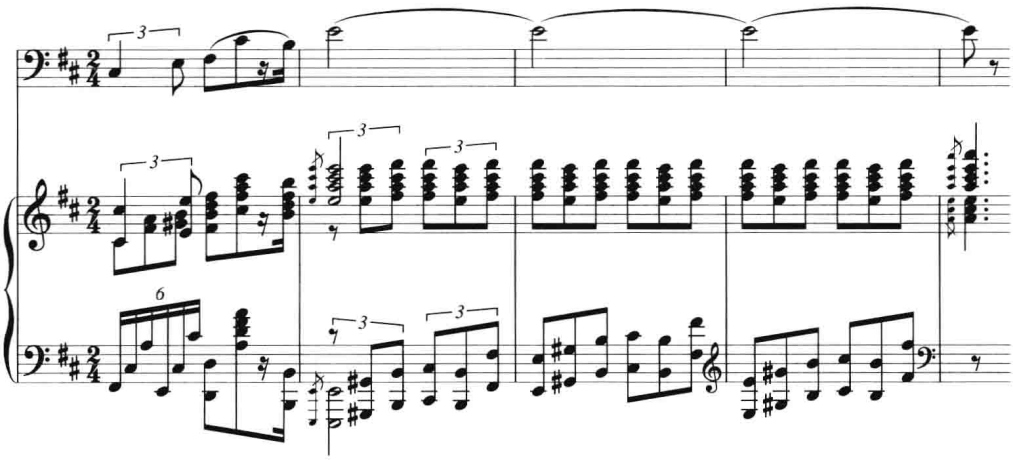
一、四五度关系和弦的复合

四五度关系三和弦的复合，犹如九和弦的分层排列。虽然各种不协和音程（如

九度、七度及增四度等）被安排在不同的层次中，但两种音级功能的相互作用，仍使和声紧张度加剧，因而产生继续运动的要求。如下例：

例 13–1

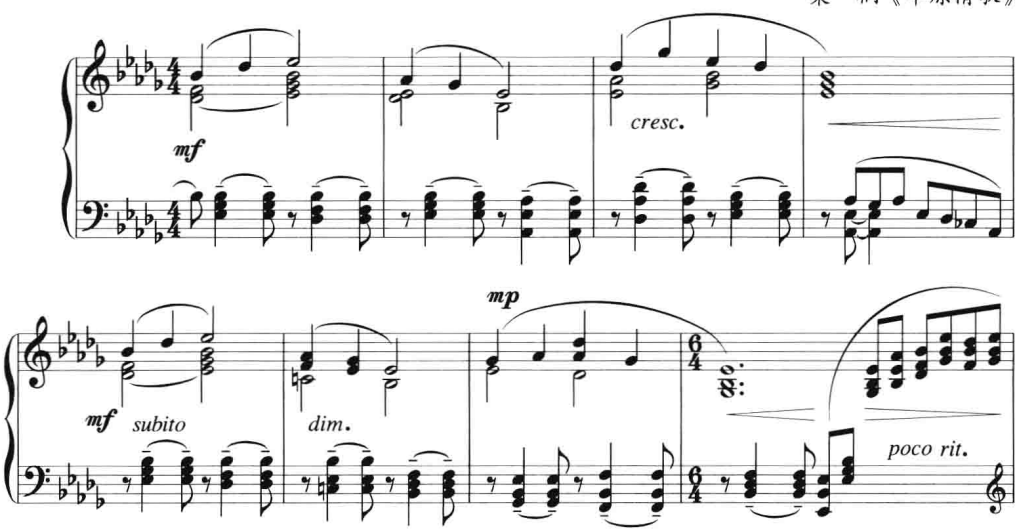
黄虎威《红岩》



上例为 A 宫调，第 2–4 小节构成下层“属”、上层“主”的复合和弦，然后解决到主和弦。再如下例：

例 13–2

桑　桐《草原情歌》



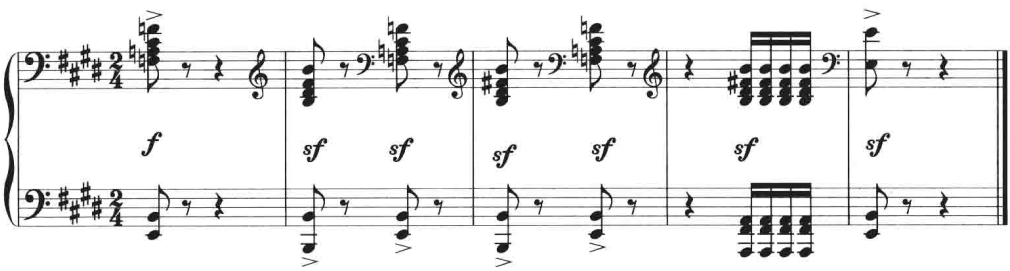
上例为♭e 羽调，出于音乐内容表现的需要，整个段落基本上由各种复合和弦构成，其中，四五度关系和弦的复合（主与属、主与下属）占有主要地位，直至最后小节的第三拍才统一于主和弦。

二、二度关系和弦的复合

二度关系三和弦的复合，犹如十三（十一）和弦的分层排列。由于各层之间没有共同音，复合的效果比较明显，其不协和性也甚于四五度关系和弦的复合，如果是小二度关系和弦的复合，其不协和的效果则更为明显。如下例：

例 13–3

丁善德《第二新疆舞曲》

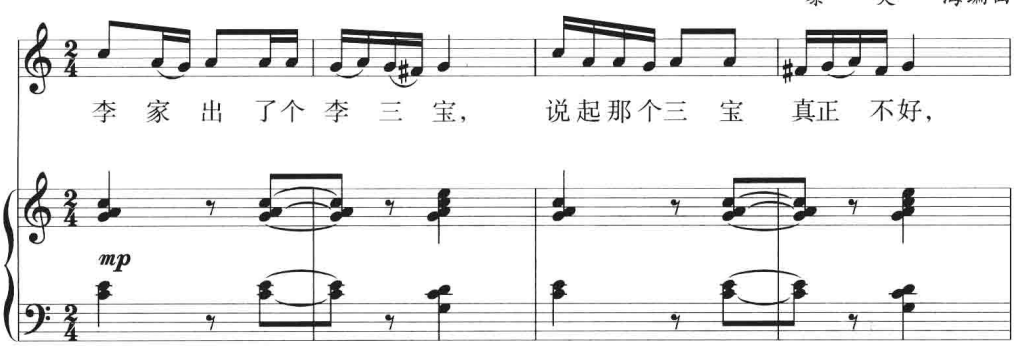


上例为E大调。第1小节与第2、3小节的第二拍均是主和弦与降Ⅱ级和弦的复合，且每次都进行至属和弦，并最终通过属七和弦解决至单一的主和弦。

二度关系的五声纵合化和弦的复合，其不协和程度则要低得多。其原因，一是有可能出现较多的共同音；二是不协和音程大大减少，只有大二度一种。如下例第2、4小节第二拍徵、羽和弦的复合：

例 13–4

浙江民歌《李三宝》
黎　英　海编曲

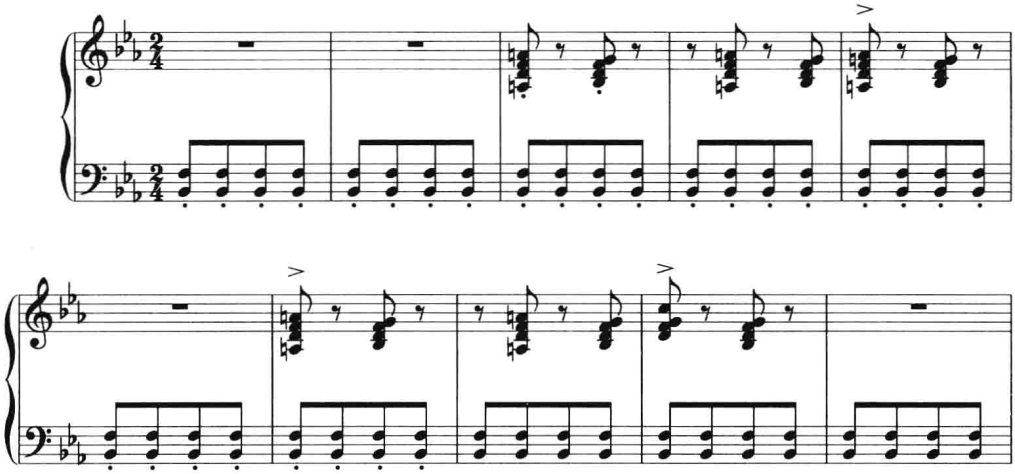


三、三度关系和弦的复合

三度关系和弦的复合，犹如一个七和弦的分层排列。由于共同音多，音响比较协和，作为复合和弦就不很典型。其时，上下层若采取不同的织体与节奏形式，和声的层次会更分明，并能取得一定的复合效果。如下例：

例 13–5

丁善德《托卡塔——喜报》



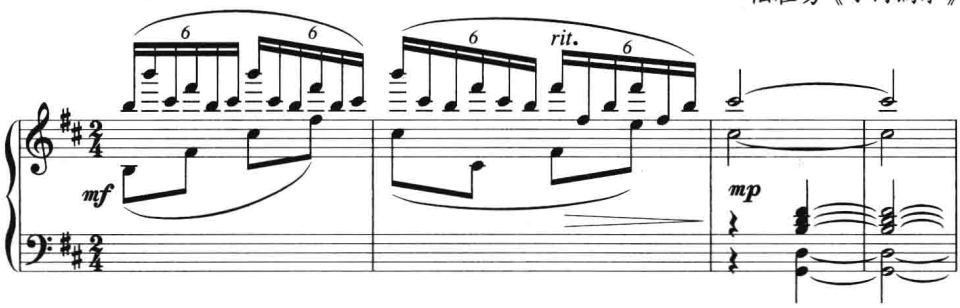
上例下方层次是♭B 大调的主、属音空五度持续和弦，上方层次是Ⅲ到Ⅳ的进行，上下两层构成三度关系的和弦复合。由于纵向层次清楚，各层织体形式不同，因此，仍有一定的复合效果。

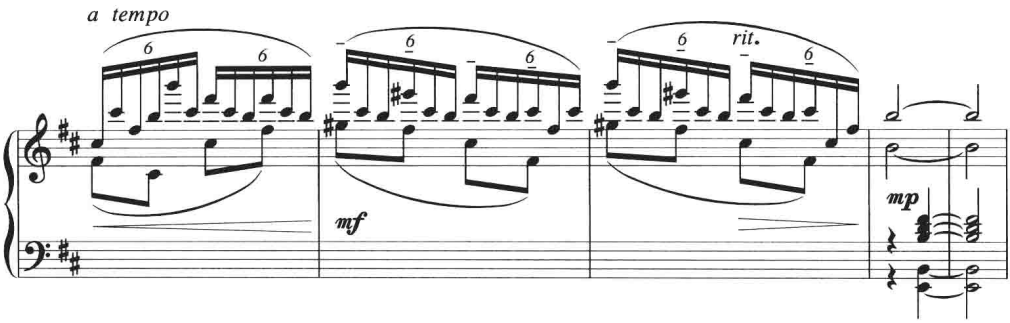
除了上述分为两个层次的复合和弦之外，在有的作品中还有分为三个层次的，如下例：

例 13–6

Allegretto 生动地

陆在易《小河淌水》





上例是该合唱作品的前奏，用复合和弦的思维写成。开始两小节是 b 羽调主、属和弦的纵横交织，第 3—4 小节分成三层，上层尽管只有一个上主音，但与前面相联系可视作属和弦的延续，中层是主和弦，下层是Ⅵ级和弦，整体上构成属、主与下属三层和弦的复合。

上述各例中的不同级数的复合和弦多在自然音的范围之内，而在实际的音乐创作中，作曲者也常用带变化音的和弦，它们大多来自调关系交替和弦，这在上一章中已有提及，可参见例 12–22、例 12–23 与例 12–26。对它们的运用，是调性扩张的重要技法之一。

第二节　不同结构和弦的复合

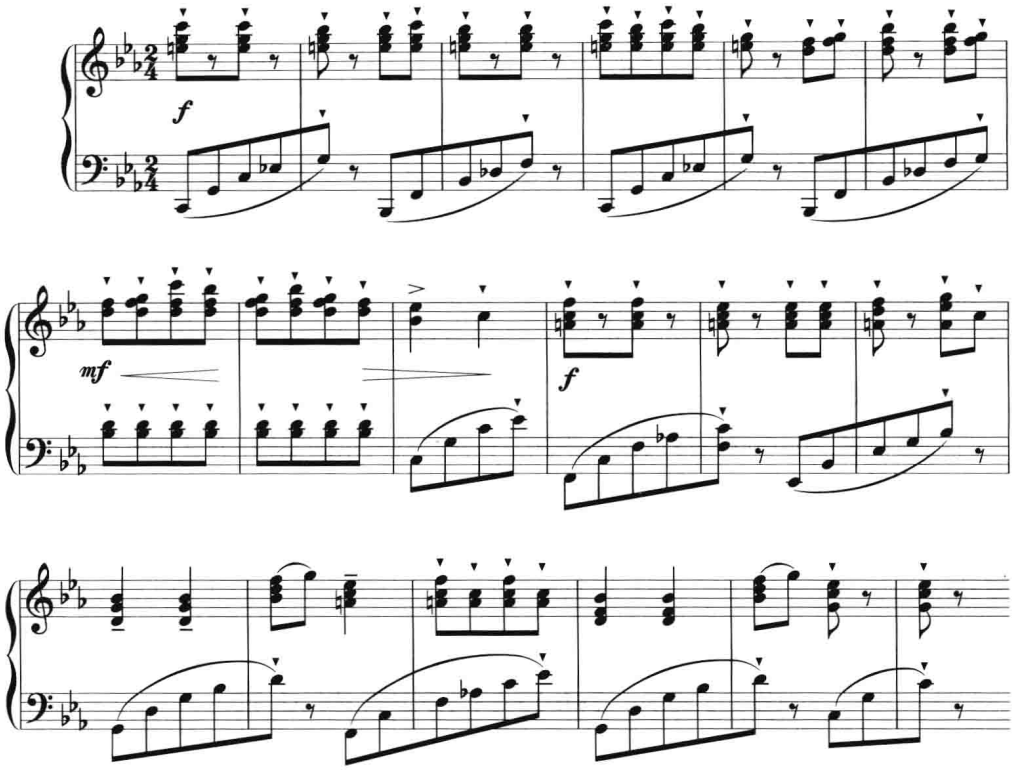
不同结构和弦的复合，包括以下两种情况：一种是指同根音而不同结构的三和弦或七和弦的复合；另一种是指不同结构原则的和弦的复合。

一、同根音不同结构和弦的复合

同根音而不同结构的三和弦或七和弦的复合，在和弦组成音中已含有变音而超出自然音的范畴，但总体上应在同一调性的范围之内，这也可视为一种单一调性的扩张（如明确构成两个调性，则应列入多调性范畴，见下节）。同根音和弦中由于存在着同一音级而不同音位的半音关系，因而纵向重叠之后，其不同和声色彩的复合效果比较明显。如下例：

例 13–7

张　栋《五指山组曲·黎舞》

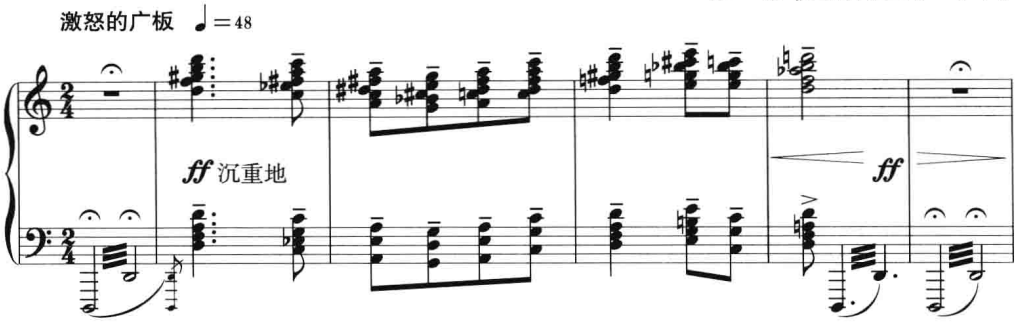


上例整体上为 c 羽调，在上层旋律声部组中的Ⅰ级（第 1–5 小节）、Ⅶ级（第 6 小节）与Ⅳ级（第 10–15 小节）上用了大三和弦，而相应部位的下层和声则用了小三和弦，构成了同根音大小三和弦的复合。下层是羽调式的和声基础，上层带有宫调式色彩。有意思的是，Ⅶ级徵和弦的三音，上层为变宫，下层为清羽；而Ⅳ级商和弦的三音，上层为变徵，下层为清角，这样就把两对“小三度间音”叠合了起来，使复合和弦的构成也具有了五声性调式的自身特色。

下例选自同一组曲的另一首乐曲，上下两层演奏 d 商调的同一个主旋律，但和声构成完全不同，下层为小三和弦或空五度和弦，上层则是同根音的减七和弦。两层平行复合之后，其沉重的不协和音响，使人联想起乐曲所要表现的“苦难”内容：

例 13–8

张　栋《五指山组曲·苦难》

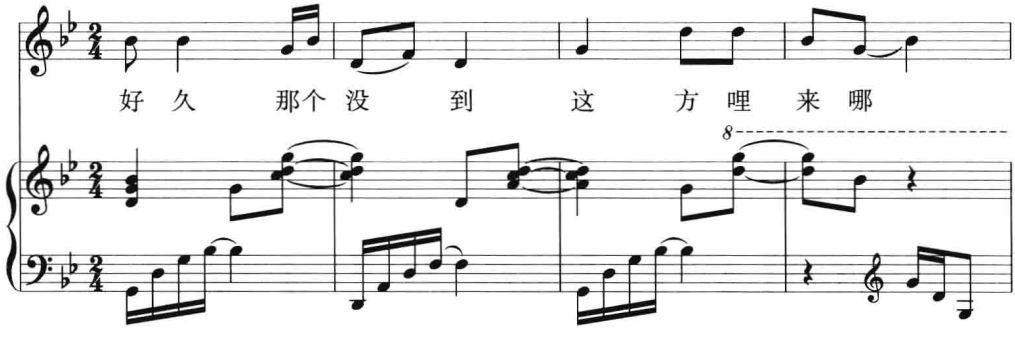


二、不同结构原则和弦的复合

把三度结构、四五度结构、纵合化结构等不同结构原则的和弦予以分层重叠，即形成不同结构和弦的复合。其和弦关系可以是同根音的，也可以是不同根音的。下面二例均为同根音的三度结构与五声纵合化结构和弦的复合：

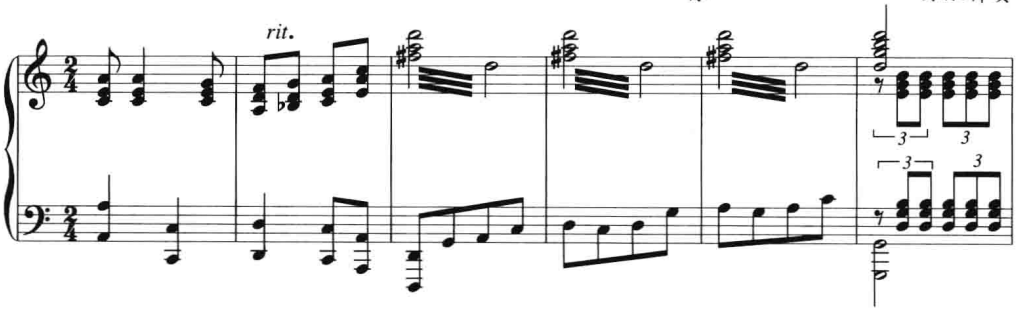
例 13–9

茅　地《好久没到这方来》



例 13–10

陕西民歌《山丹丹开花红艳艳》
徐　　源配伴奏



例 13–9 第 1 小节下层是羽三和弦，上层是同根音的四五度式和弦。例 13–10 第 3—5 小节上层是大商三和弦，下层是同根音的五度四音列式变位和弦的分解进行，两层的复合，既有大三和弦明亮而丰满的色彩，又有五声性音调的支撑，符合歌曲的情绪和风格要求。

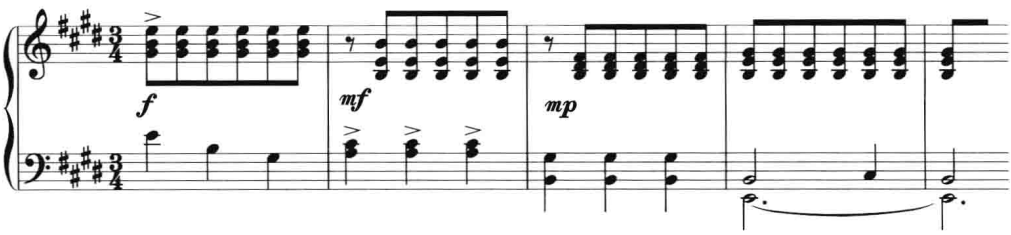
练习十三

一、思考题

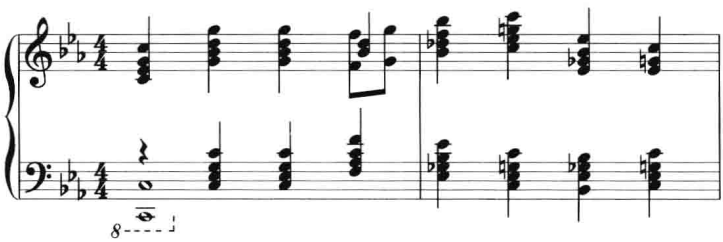
1. 复合和弦的基本特点是什么?
2. 不同级数和弦的复合有几种类型? 其复合效果有什么不同?
3. 不同结构和弦的复合有几种类型? 各有什么特点?
4. 什么样的复合和弦可以归入调性扩张的范畴?

二、和声分析

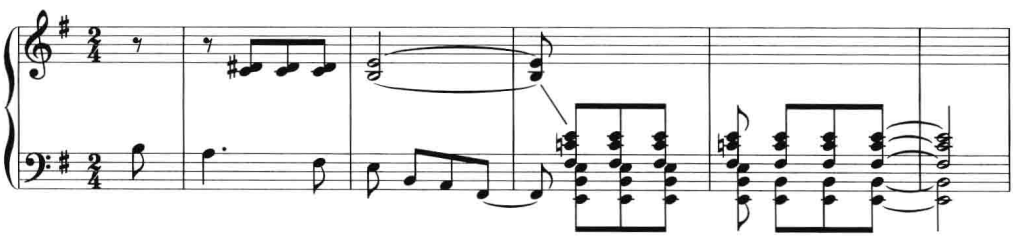
1. 丁善德:《玛依拉》



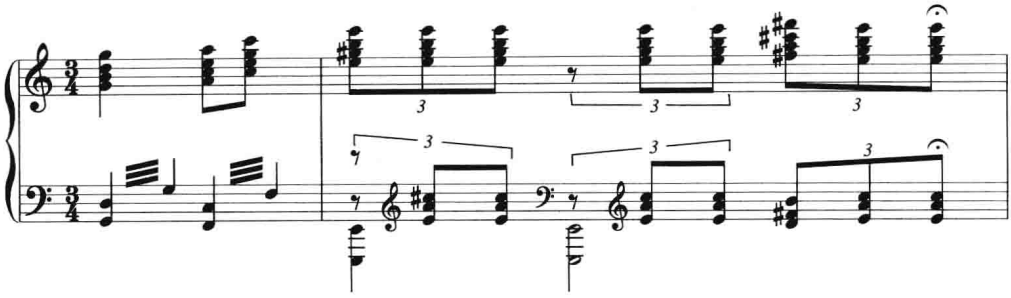
2. 桑　桐:《嘎达梅林》



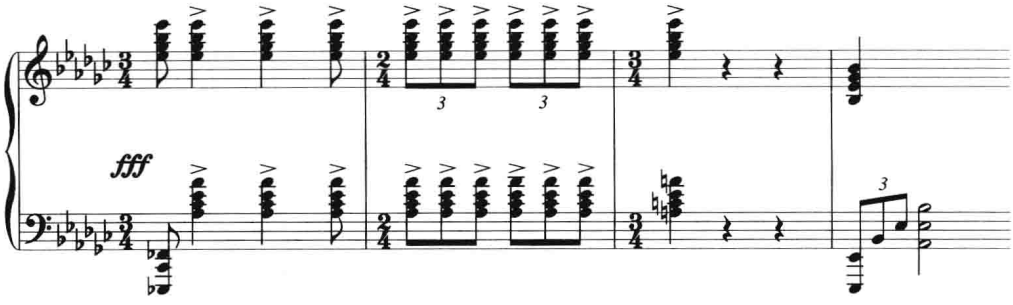
3. 李　何:《天府风情》



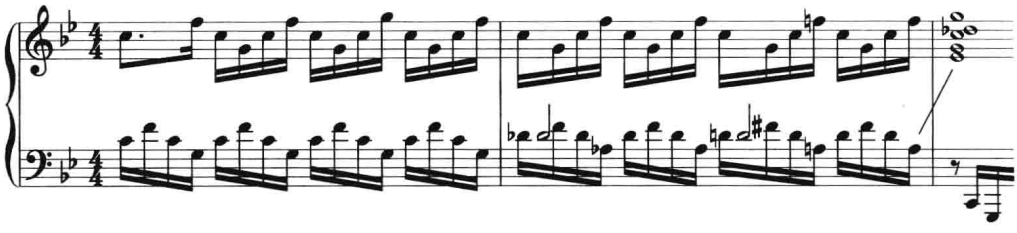
4. 桑　桐:《一个共产党员的“自白”》



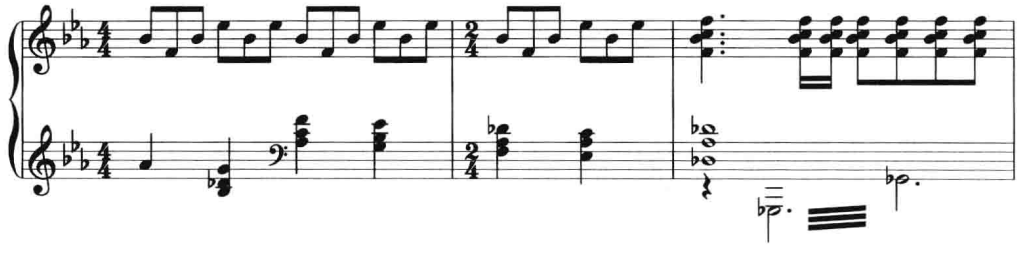
5. 桑　桐:《让我们的人民赢得胜利》



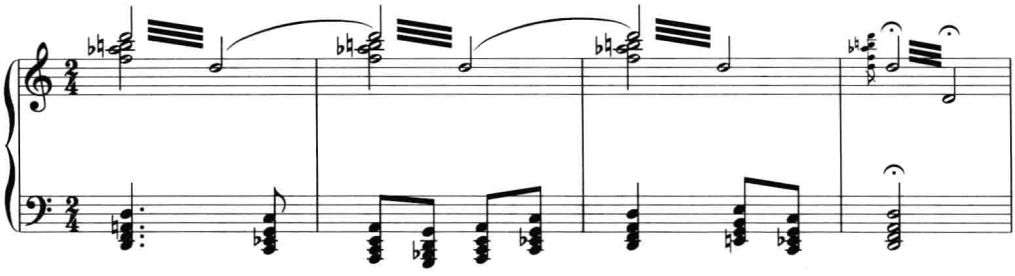
6. 朱践耳:《英雄的诗篇》



7. 瞿　维:《洪湖赤卫队》幻想曲



8. 张　栋:《五指山组曲》



三、写作题

1. 自拟钢琴小曲一首, 其中运用不同级数的复合和弦。

2. 自拟钢琴小曲一首, 其中运用不同结构的复合和弦。

第十四章　多调性

多调性，即复合调性，由两个或两个以上的不同调性作纵向重叠构成。其中，两个调性的复合，一般称为双调性；两个以上的调性复合，则直接称为多调性。多调性是20世纪音乐中新的调性处理方式之一，它有两个基本特征：

其一，调性层次清楚。构成多调性的每一层次各有明确的调性意义，其旋律多采用自然音体系的调式音阶，其和弦结构一般较为单纯。

其二，不同调性的和声层次分明。如采用不同的音区位置、不同的织体形式、不同的音色安排等。

不同的调性复合之后，可在整体上构成不协和的、多为非自然音体系的、相互补充对比的和声关系。

多调性的织体形式，总的可分为线条性与和声性两大类以及两类的混合形式。在一般情况下，每一织体层次包含一个调性，其织体层次的组合方式可分为以下三种：① 不同调性的旋律声部的组合，构成线条性织体；② 不同调性的和声层次的组合，构成和声性织体：③ 不同调性的旋律声部与和声层次的组合，构成和声性织体或混合型织体。[①]

多调性与复合和弦、复合调式之间，是一种既有密切联系、又各有区别的关系。这种关系可简约地表述为：不同调性间的复合和弦，即构成多调性；而复合调式，则是多调性的萌芽形态。因此，多调性是复合和弦与复合调式发展的结果。

五声性调式中的多调性，是指不同宫系统调的复合。各调性层次间的调式构成，既可以均用五声性调式，也可由五声调式与七声调式或其他调式叠合构成。不同调性之间的纵向关系，根据宫音、主音的音程距离和各调调式音列共同因素的多少，大致可分为近关系、较远关系、同主音关系与远关系四类。

---

① 桑桐：《论多调性处理手法》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》第390-392页。

第一节　近关系多调性

宫音相距四五度关系的调性重叠，称为近关系多调性。其时，不同调性间相差一个调号，但由于在五声调式中并不出现这一个“相差的”调号所涉及的音，因此，由五声调式构成的近关系多调性，相互组合的调式音列都可纳入同一自然音体系调式范围之内，这种在自然音范围内构成的近关系调性重叠，也可列入“泛自然音多调性”的范畴。我国民间合唱中的不少调重叠歌曲，即属这种类型，如下例：

例 14–1

福建畲族《十字歌》
王　耀　华记谱

♩=192

女　三　字写　来　三国　名，孔明　先生排空城，

男　三　字　写来　三国名，　孔明　先生　排空城，

司　马将　军　不敢　进，知城　内　兵几(哟)千？

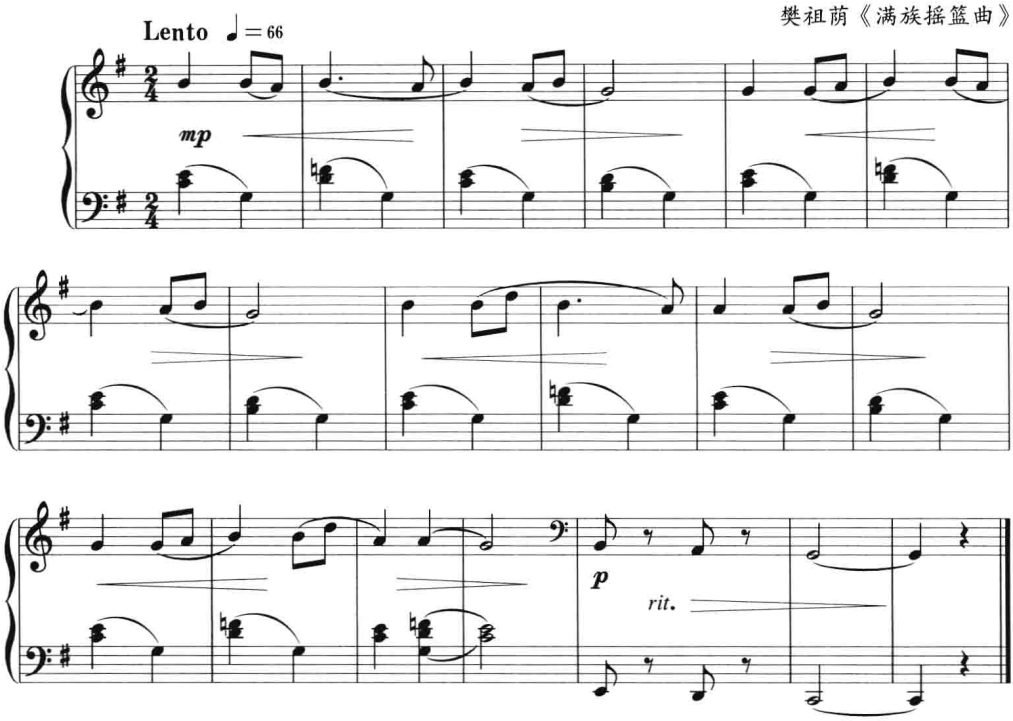
司　马　将军　不敢进，　知城内　兵几(哟)千？

例 14–1 是一首模仿式混声重唱，男声部为 ♭e 商调，女声部为 ♭a 商调，构成四度关系的调重叠。两调音列相加，可组合成 ♭D 宫系统含清角音的六声音阶，这种自然音范围内的双调性复合效果不强。但由于两调的宫音与主音均不一致，再加上区别两调的小二度音（F 与 ♭G）常常相碰，因而其复合效果比复合调式还是要明显些。

当五声调式与七声自然调式作四五度关系的纵向结合时，也可相互组合为一个七声调式的音列。例 14–2 上方声部的旋律为 G 宫调，下方的和声为 C 大调，二者均可纳入 C 大调的七声音列之内：

例 14–2

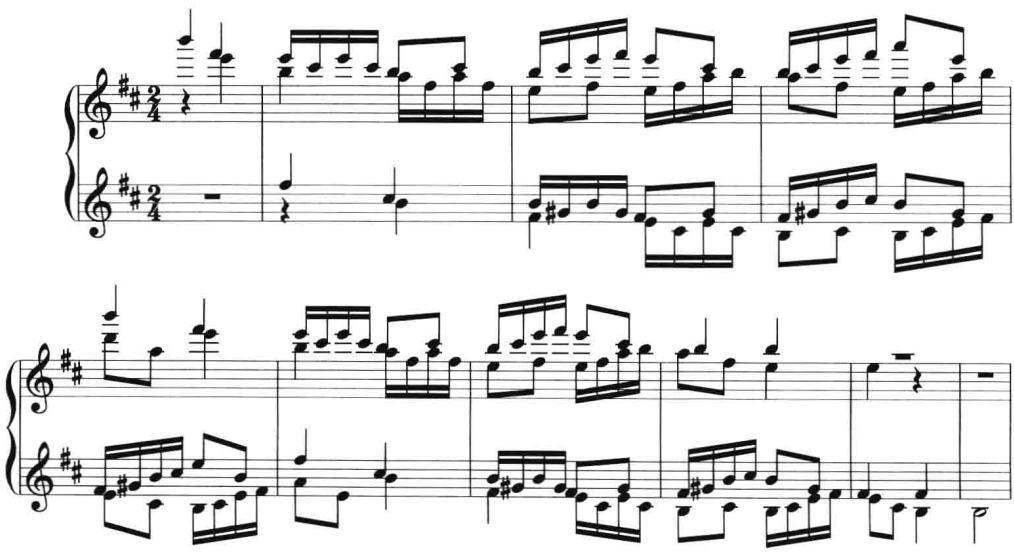
樊祖荫《满族摇篮曲》



由于在五声调式中，基本宫调系统与上下五度宫调系统合在一起，可组成一个完整的七声音列，因此，当这三个调性纵向结合时，也不会超出自然音的范畴。如下例：

例 14–3

巴托克《舞蹈组曲》（钢琴部分）

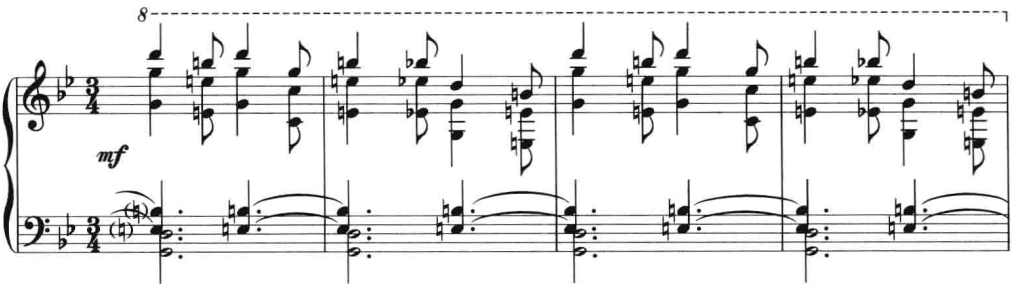


巴托克创作了许多五声调式的多调性作品，例 14–3 是一首按主（b 商）—下属（e 商）—属（♯f 商）—主（b 商）的调性关系先后叠置的四声部严格卡农。这种调性关系相当于基本宫调与上下五度宫调的关系，各声部的五声调式可组合为以 B 为主音的七声Ⅱ类商（多利亚）调式。声部间的纵向和声关系则是在横向基础上偶合而成的。

以上几例说明，五声调式的近关系多调性，主要起不同宫音、主音及和声层次的复合作用，而无调式音列差异的对比，因而融合性较强。只有当不同的五声性七声调式作四五度关系的纵向结合，或者在调式音列中存在有变音而形成同级异音时，才会产生调式音列的对比。如下例：

例 14–4

刘敦南《山林》



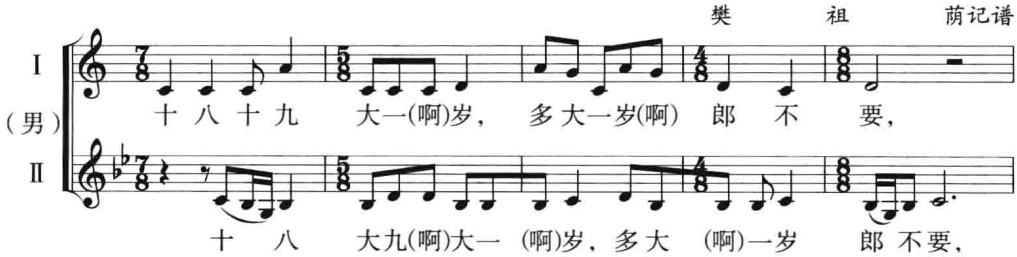
例 14–4 的双调性由 G 宫系与 C 宫系的平行五度旋律构成，旋律中的调式变音（♭B、♭E）与和声中的本位音（B、E）形成了音列差异的对比。

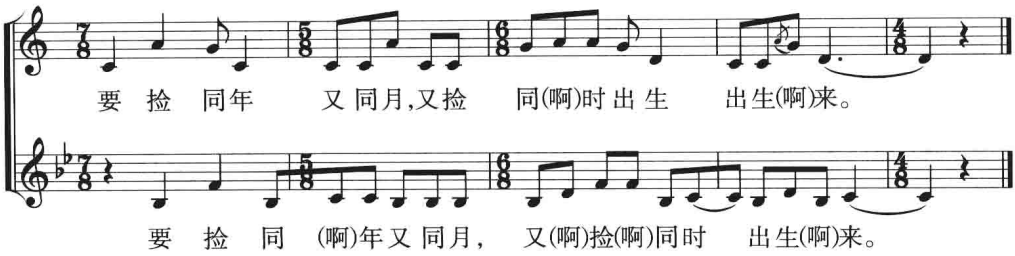
第二节　较远关系多调性

宫音相距大二度关系的调性复合，即构成较远关系多调性。其时，调号相差两个升（降）号，但在五声调式中，由于前述的原因，却能将两个大二度关系的调性相互组合为一个自然音的七声音列。如下例：

例 14–5

畲族民歌《要捡同年同月生》
樊　祖　荫记谱



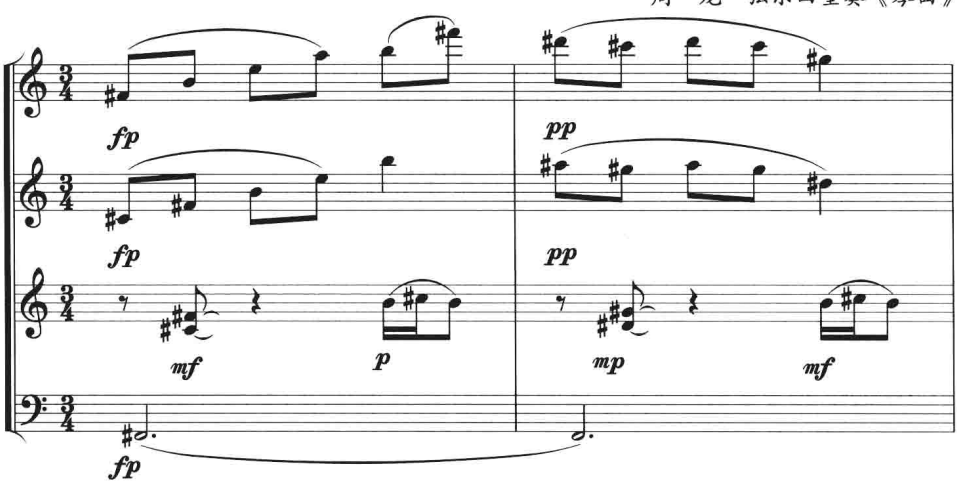


例 14–5 为男声重唱，是一首畲族双音对唱的后半部分。[①]前半部分为女声重唱，二声部统一在 g 商调上，男声接唱时，上方声部低四度（d 商调），下方声部低五度（c 商调），两声部构成大二度关系的调重叠。纵向结合上，虽多次出现大二度、大七度等不协和音程，并最终以大二度的双调主音结束全曲而具有较强的复合效果，但仍没有纵向音列差异的对比。

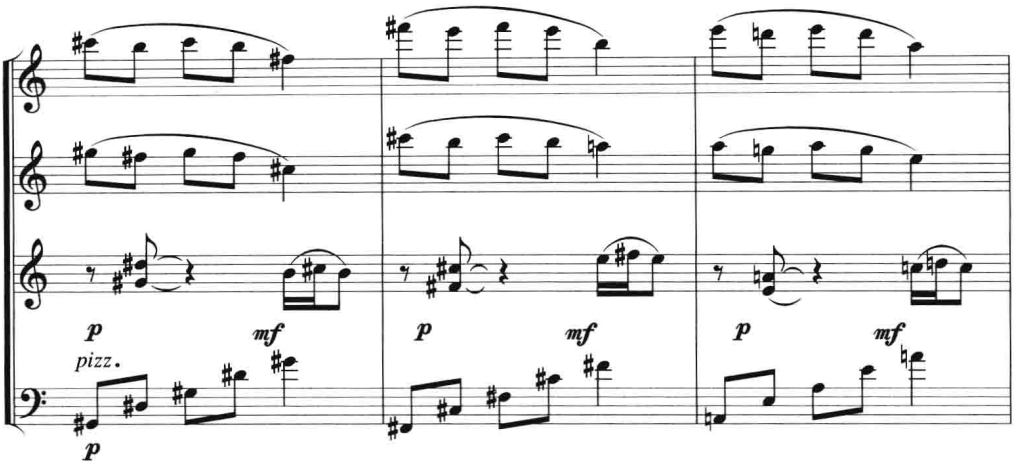
在某些专业音乐创作中也有运用这种多调性手法的。如下例：

例 14–6

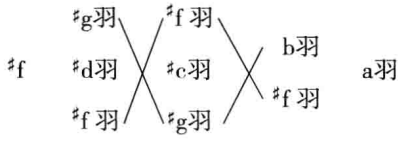
周　龙　弦乐四重奏《琴曲》



① 原谱参见樊祖荫：《中国多声部民歌概论》，人民音乐出版社，1998年，第508–509页。



例 14–6 选自弦乐四重奏《琴曲》第二部分的展开段落，其调性的安排十分精致：第 1 小节是单一的♯f 羽；第 2 小节在大提琴声部♯f 长音之上，第一小提琴与中提琴声部呈现出♯g 羽的调性，第二小提琴则为♯d 羽；第 3 小节两个上方声部是前一小节的大二度模进，分别为♯f 羽与♯c 羽，而下方两个声部则在♯g 羽上；第 4 小节高音部为 b 羽，下方三个声部组合为♯f 羽；第 5 小节全部统一于 a 羽调。结果形成了下列这样一个支声式的、含调性转换的拱形型调性布局：

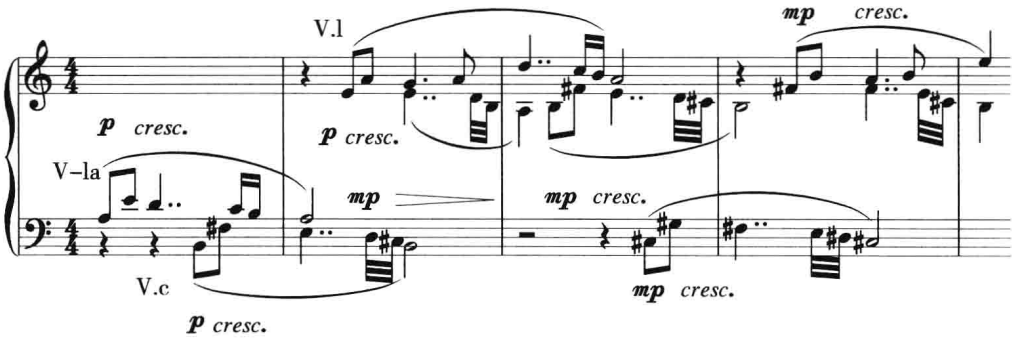


与例 14–5 相比，此例不仅调性层次增加（第 2 小节中的♯f 羽仅有一个主音，第 3 小节中的♯f 羽与♯g 羽构成大二度调重叠），而且还运用了多调性的转调手法，但由于中间三小节的各调声部在相互组合为调式音列时，都能分别属于同一个自然音体系范围（如第 2 小节可属♯F 宫，第 3 小节属♯g 羽，第 4 小节属♯f 羽），因此，在纵向关系上，融合性多于分离性，多调的感觉并不明显。尽管如此，它还是起到了丰富调性色彩和配合结构上展开的积极作用。

当大二度宫调系统的五声性七声（或六声）调式作纵向结合时，即会产生音列的差异而加强调性的对比。如下例：

例 14–7

罗忠镕《第一交响曲》第二乐章



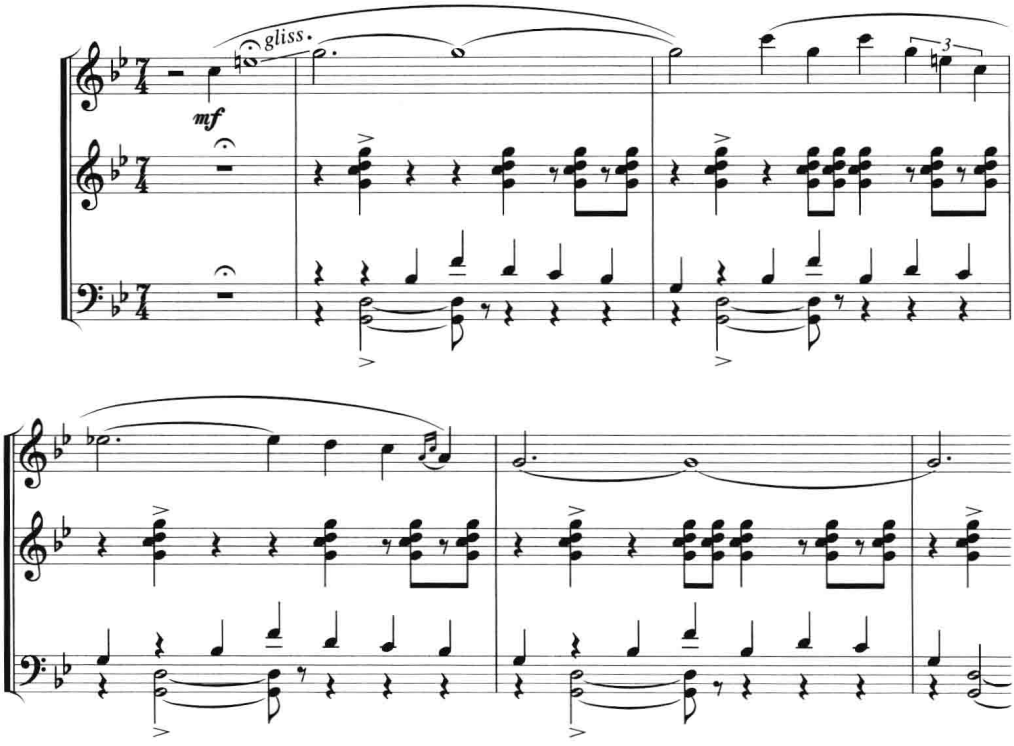
例 14–7 中提琴的主题为 a 羽调，大提琴作下方七度模仿，形成 b 羽调与 a 羽调的重叠，小提琴声部也在 a 羽调上；后面两小节是前两小节的上大二度移调模进，纵向构成 ♯c 羽调与 b 羽调的重叠。前后两小节调重叠中的差异音，分别是 C 与 ♯C、D 与♯D，虽然它们是先后呈现的，不构成直接的冲突，但由于增加了音列矛盾的因素，故在调性的对比上还是有所加强。

第三节　同主音多调性

在五声调式中的同主音调式，就其宫调关系来讲，包括近关系调（如 C 宫—C 徵等）、较远关系调（如 C 宫—c 商、G 徵—g 羽等）与远关系调（如 C 宫—c 羽、C 宫—C 角等）三种类型，但由于“同主音”这一特点，使其在调性的远近关系上具有特殊性，因而单列出来。将同主音调式组合为双调性时，一般仅采用调式性质对比明显的调式，如宫 / 羽、徵 / 羽等。其时的调式音列关系，同主音宫、羽调式的叠合有一个相异音（即两调主和弦的三音），而同主音徵、羽调式的叠合则没有相异音。因此，由同主音调式构成的双调性，主要取其调式性质对比的因素，总体上仍是比较融合的。（当由两对以上的同主音调式作纵向结合时，音响就会复杂化，这种情况将在“远关系多调性”中叙述。）如下例：

例 14–8

朱践耳《黔岭素描》（《节日》）

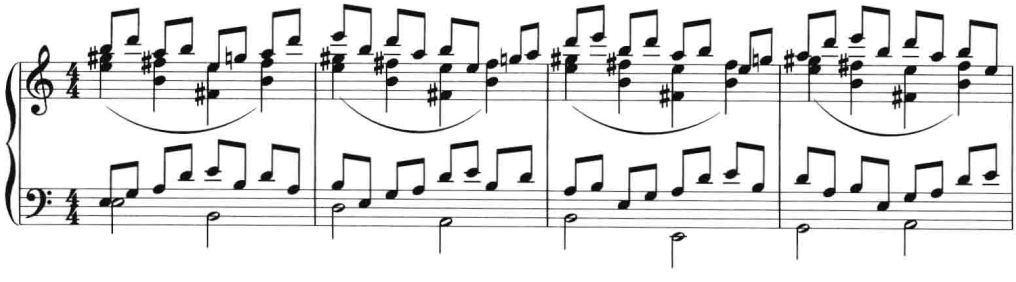


例 14–8 上方旋律声部是 G 徵调，下方旋律声部是 g 羽调，构成同主音双调性。低音部的五度音程与中间声部的四五度和声为两调所共有，整体音响较为融合。

下例选自马思聪后期作品舞剧《晚霞》中的一个段落。高音部与次中音部作八度模仿，低音部作增值三倍的扩大模仿，三个声部都建立在 e 羽调上，而中音部以一小节为单位的固定音型和声衬托，则建立在 E 宫调上，总体上构成以 e 羽占主导地位的同主音双调性。其中 G 与♯G 的异音矛盾比较明显，调性的对比度甚于上例。这段音乐用复调与多调性手法表现了“龙宫”的富丽堂皇的景象：

例 14–9

马思聪　舞剧《晚霞》（龙宫外）



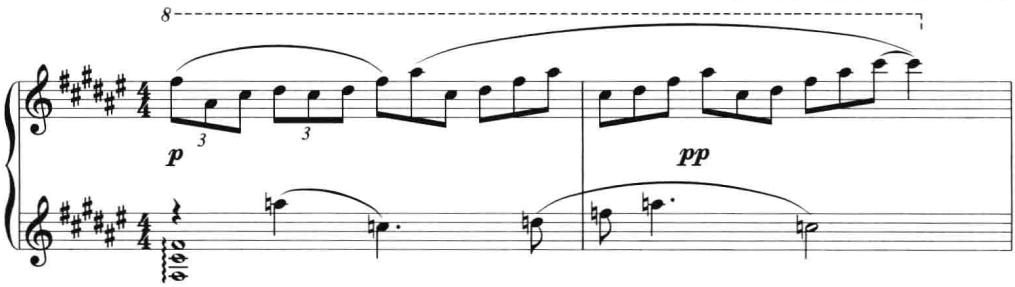
第四节　远关系多调性

远关系多调性是指调号相差三个升（降）号以上的不同调性的复合。从宫音关系来说，远关系调性中，有的相距大小三度，有的相距小二度或增四（减五）度。调号相差越多，调式音列的相异性就越大，因而矛盾因素增多，调性间的对比与层次区分也越明显。其中，宫音相距小二度关系与增四度关系的多调性，其不协和性与紧张性尤甚。在现代音乐中，远关系多调性的应用更为广泛，形式也更为多样，下面是一些应用远关系多调性的作品实例。

下例是该歌曲的前奏部分，高、低音声部为♯F 宫调，中间声部则在 F 宫调上，二者构成小二度关系的双调性（两调的五声旋律分别在钢琴的黑白键上奏出）。尽管在 F 宫调上只出现了四个音，但每个音均是♯F 宫调的异音，调性的对比明显，只因织体层次上主要由二声部的旋律构成，因而纵向的不协和音响并不十分强烈。作者借这种多调性的写法来描绘“蓝色之雾”的朦胧感：

例 14–10

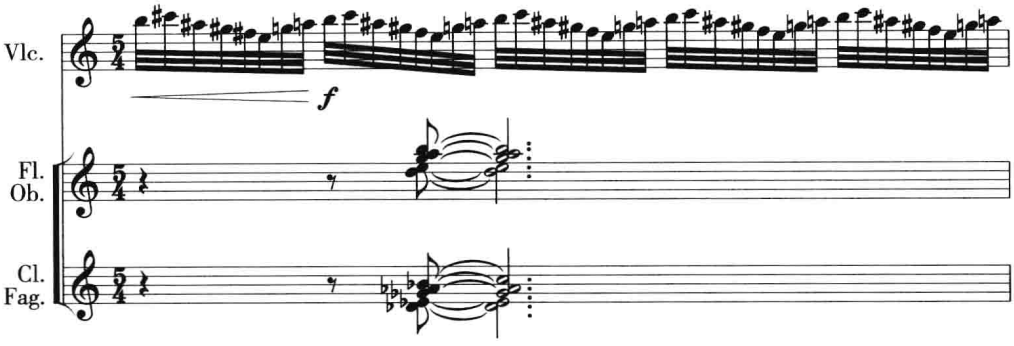
黎英海《森林·蓝色的雾》



下例也是小二度关系的双调性，只不过它由两个不同宫调（G/♭G）的五声纵合性五音和弦复合构成，上层由长笛、双簧管奏出，下层由单簧管、大管奏出。有意思的是，独奏大提琴则把两层的和弦各自减少一音后横向组合为旋律化的固定音型（其中，♭G 宫调以等音方式改记成♯F 宫调），使两个小二度关系的调性在纵横向层面上都得到呈现：

例 14–11

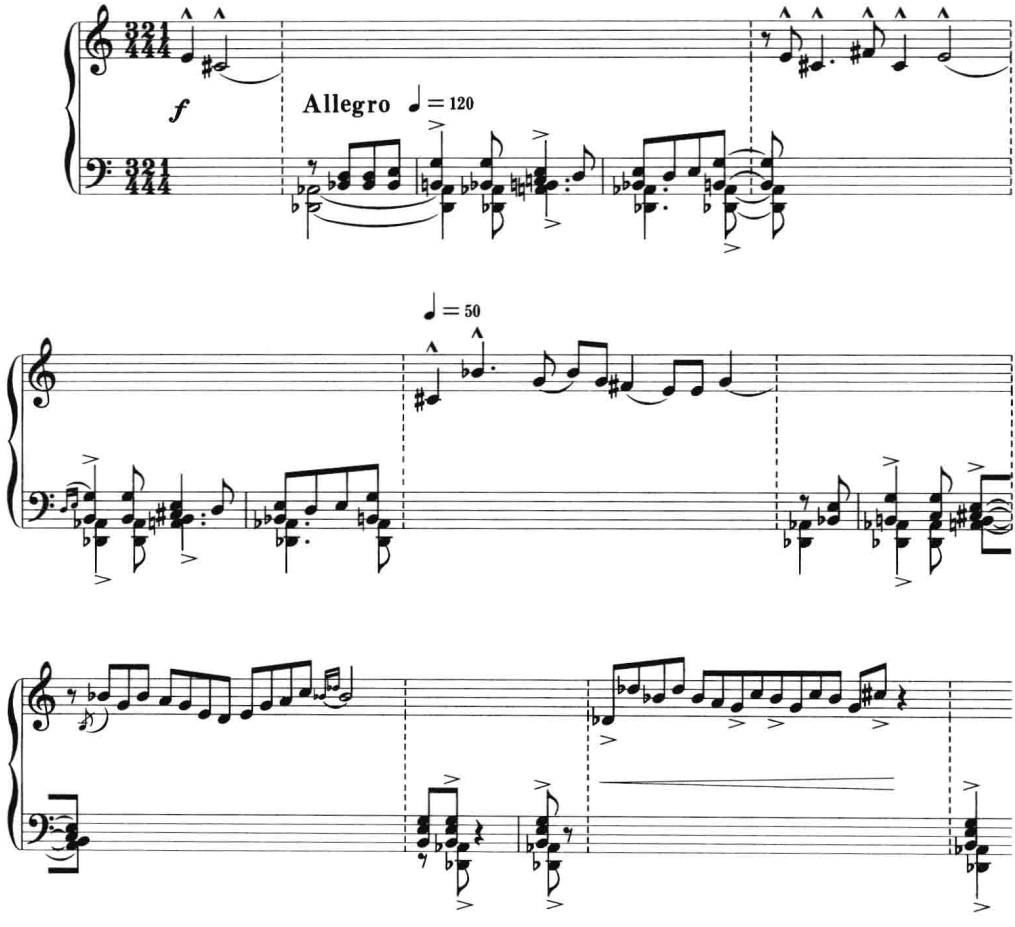
陈其刚　大提琴与乐队《逝去的时光》



以下二例均选自陈怡的钢琴独奏曲《多耶》：

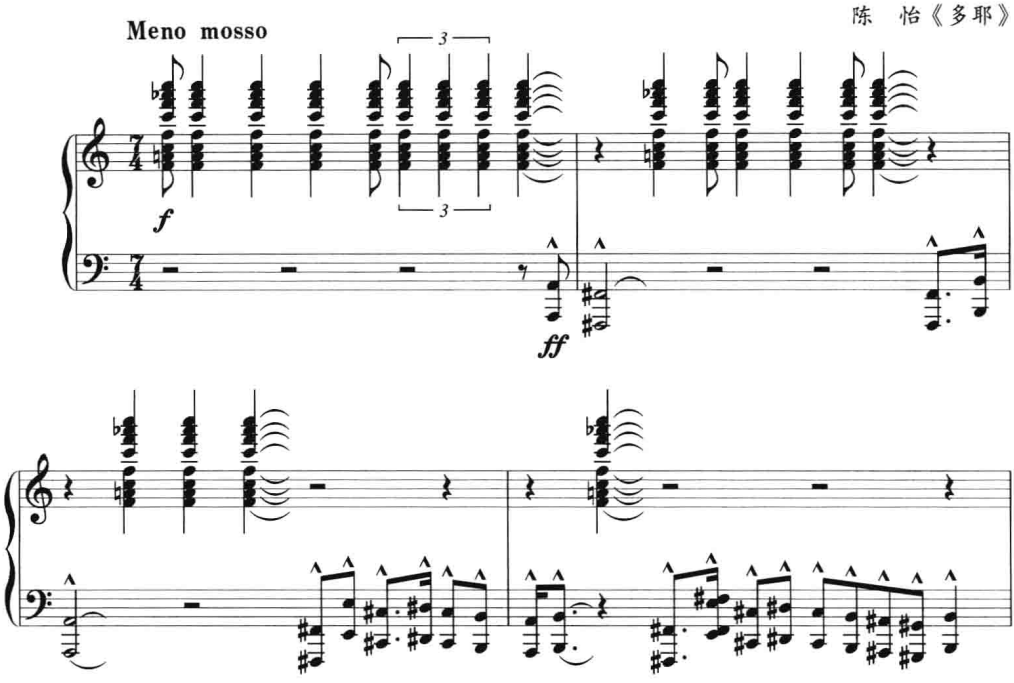
例 14–12

陈　怡《多耶》



例 14–13

陈　怡《多耶》



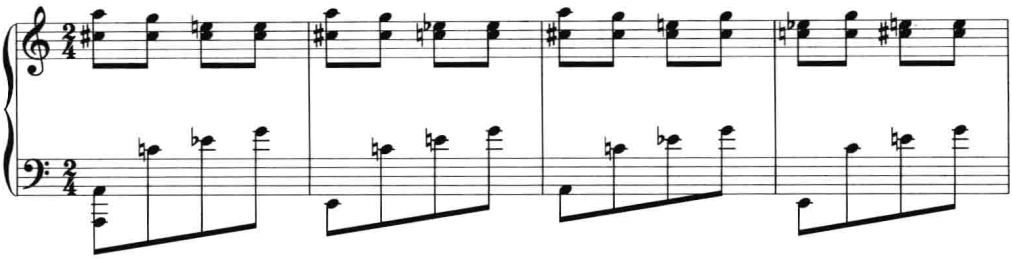
例 14–12 是《多耶》的主题乐句，高音谱表部分为领部，♯c 羽调；低音谱表部分为和部，最下方由♭D、♭A 音组成的五度音程事实上是用等音记谱的领部调性的主、属音，其上方为 G 宫调的旋律，由于和声中应用了大小三度音的交替，又形成 G 宫与 g 羽的调性交替。整体上构成了增四度关系（♯c 与 G、g）的调性复合。

例 14–13 是该曲再现部之前的高潮段落，旋律在低音部，开始在♯f 羽调上，后面随着♯D、♯A 音的出现，又综合了♯F 宫调的因素；上方和声层由 f 小三和弦与 F 大三和弦叠合而成。整体上可视为重同名调关系（f/F、♯f/♯F）的多调性。有意思的是，这首乐曲还同时运用了节奏上的递增、递减手法：上述二例的领部均不断递增，而和部则不断递减。这种上下两部分分别以递增、递减方式组合而成的节奏结构，显然是运用苏南吹打《十番锣鼓》节奏规律的结果，它与来自侗族“多耶”歌舞的音调及领、和的演奏方式相结合，加上现代的多调性手法，就形成了既有浓郁的乡村情调又有时代色彩的音乐格调。

下例把两对同主音调式（A/a、C/c）进行交替的纵向重叠，构成远关系多调性：

例 14–14

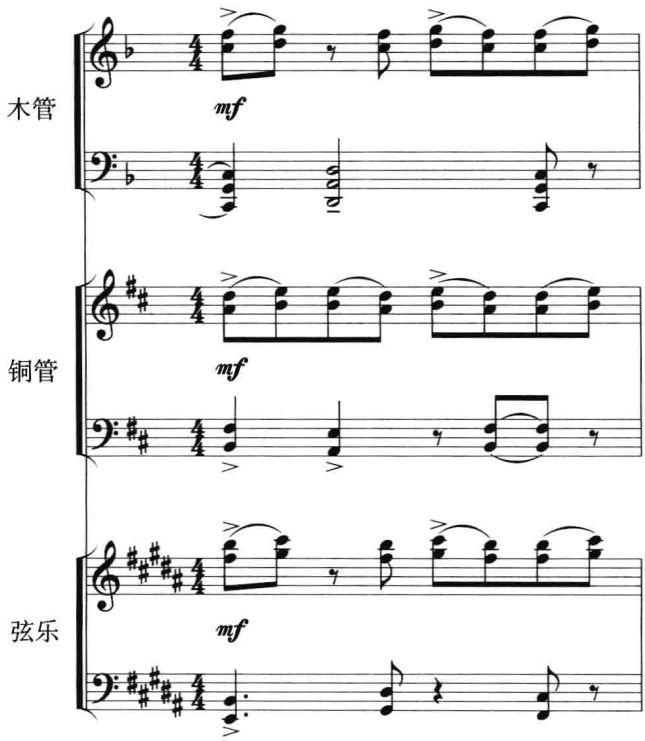
王安国《芦笙与铜鼓》



下例以木管、铜管、弦乐组各代表一个芦笙队，分别以 F、D、B 为基本调性构成多调重叠，真切地描绘出“赛芦笙”的场面与音响：[①]

例 14–15

朱践耳《黔岭素描》（《赛芦笙》）



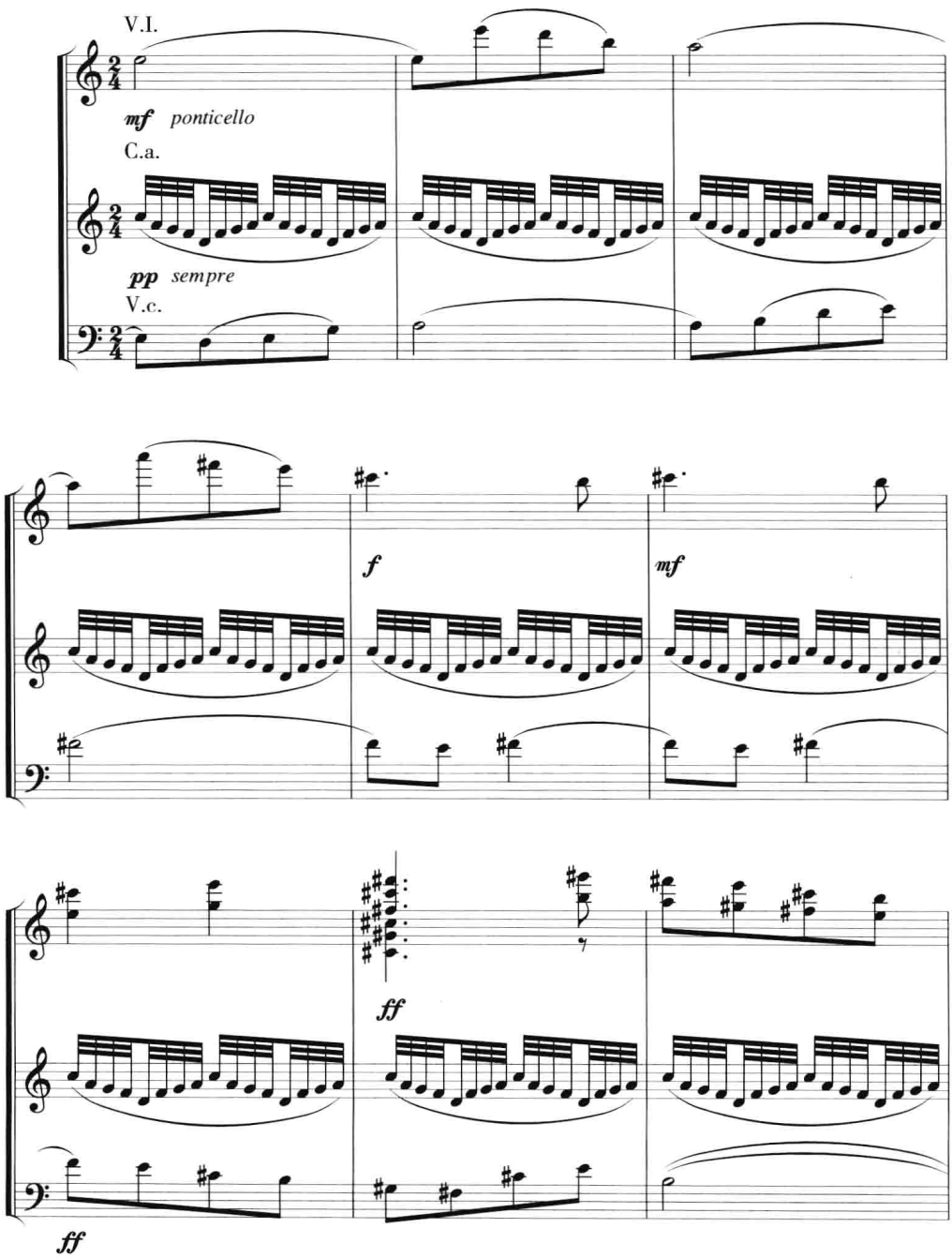
以上各例在多调性的组合上大多采用平行方式，即在一个段落内各层次保持相

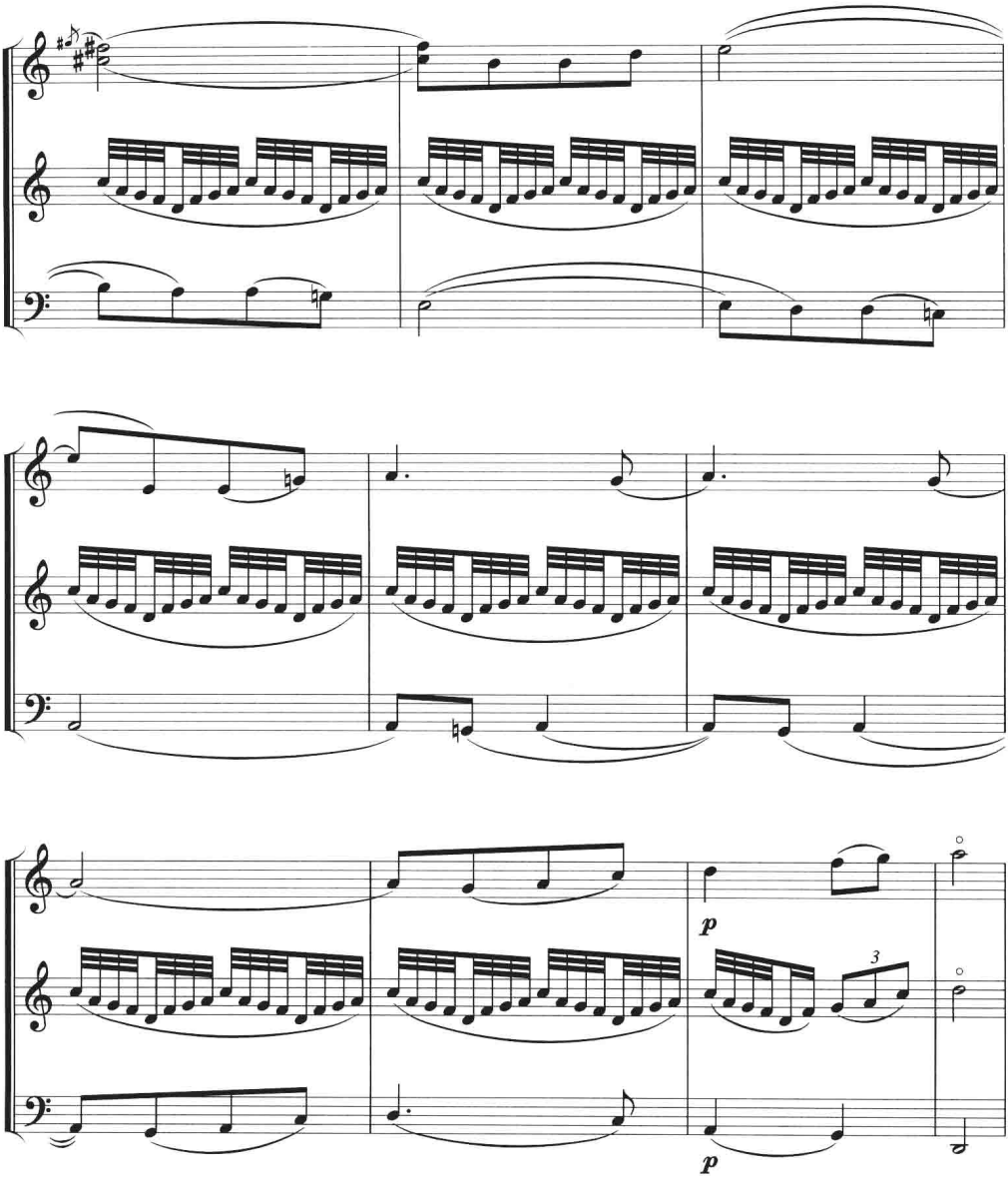
① 这种多调组合方式有着现实生活依据：笔者在1984年7月曾在贵州省一个苗、侗族聚居区的芦笙舞会上，听到过由三支芦笙队在三个调上（分别相距二度与三度）同时吹奏一个曲调的多调性音乐。当地群众认为这样吹“热闹、有劲”。

同的调性。在实际创作中，特别是在规模较大的作品中，还常运用转调手段来发展多调性，如例 14–6 与例 14–7。再如下例：

例 14–16

罗忠镕《弦乐四重奏》（云南民歌风）第二乐章





上例是双调性的一种转调方式：中间声部以 d 羽调的音阶式固定音型，作为整个段落的衬托声部及恒定调性；两个外声部则在不断的调性变化之中，其前三小节为 e 羽调，第 4 小节转入♯f 羽调，至第 8 小节加入♯c 羽调，从第 9 小节起，分别通过♯c 羽、e 羽与 a 羽，最后统一于 d 羽调。旋律声部调性的不断转换，与固定调性声部的双调组合关系也在不断变化之中，使得调性与和声色彩的变幻绚丽多姿。

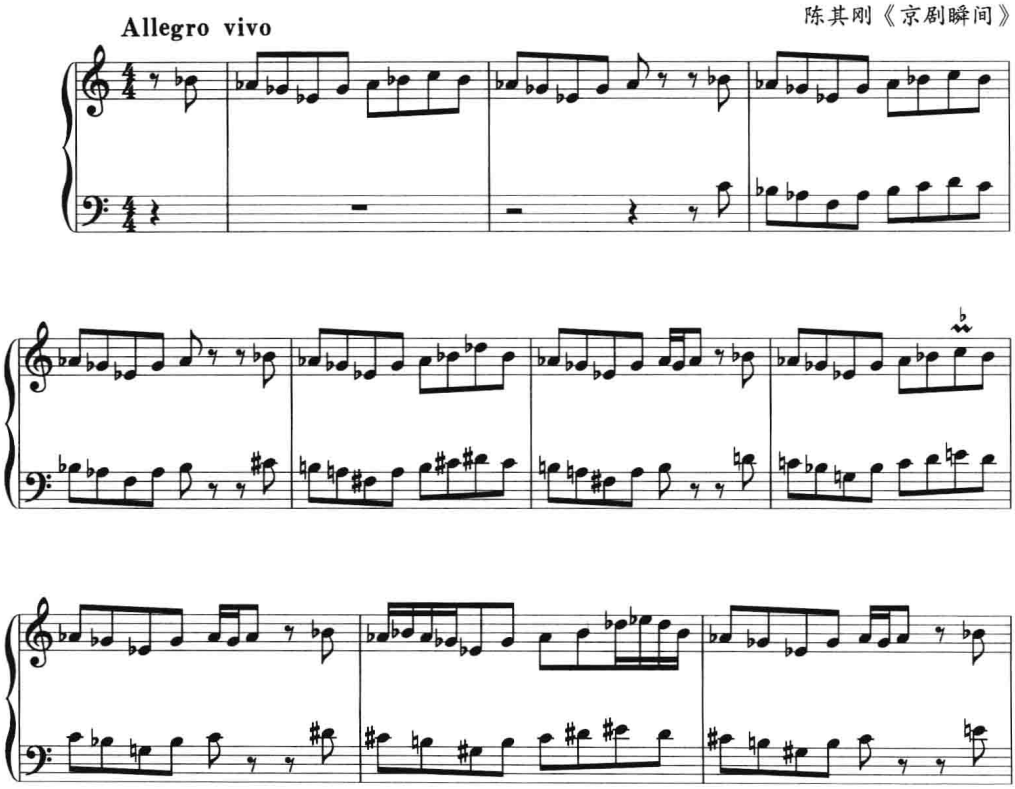
从本章各例中可以看出，在两个或多个调性复合的音乐段落中，有的在调性“成分”上是平衡的，如例 14–1、例 14–7、例 14–11 等；有的则往往因突出某个调性的旋律，

或在多个声部中以某个调性占多数，从而使其中的一个调性占有明显的优势。此种以一个调性为主，其余调性为辅的多调复合，可视为以单一调性为基础的调性扩张现象，如例 14–2、例 14–8、例 14–9、例 14–10 与例 14–13 等。此外，例 14–16 罗忠镕《弦乐四重奏》的调性安排也颇有意思：中间声部虽由起伴奏作用的固定音型构成，但它却是恒定调性（d 羽调），而且其他声部最后都向它靠拢，统一于 d 羽调，使其占有了调性的优势。

类似于上例以一个声部为恒定调性，另外的声部不断变换调性所构成的调性复合手法，在其他作品中也有应用。如陈其刚的钢琴独奏曲《京剧瞬间》，其主题段落采用京剧过门的素材写成，上方声部旋律为Ⅰ类♭a 商调式，它由两小节（$\frac{4}{4}$拍）为单位的不断重复或加花重复构成；下方声部采用与上方声部平行进行的方法，从♭b 商调式开始，依次以 b、c、♯c、d、♭e、f 商调式半音关系上行，与上方声部分别构成小七、减七、小六、减六（纯五）、减五、纯四及小三度关系的调重叠。在这里，恒定调性声部所占有的调性优势比例 14–16 还要明显。下面是该段落的主题及其随后四次复合调性的谱例：

例 14–17

陈其刚《京剧瞬间》



练习十四

一、思考题

1. 多调性有哪两个基本特性?

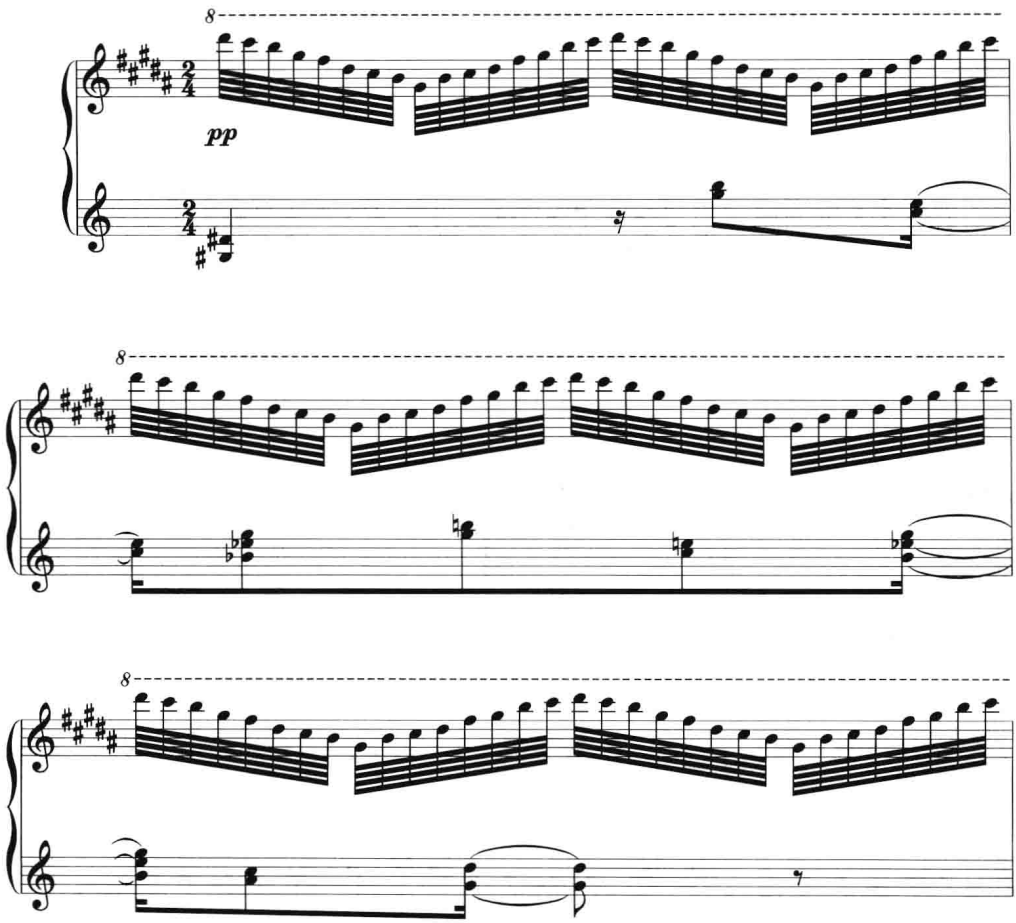
2. 五声性调式和声中的多调性依据什么原则分类? 可分成哪几类? 各类有什么特点?

3. 多调性的织体层次可分为哪三种组合方式?

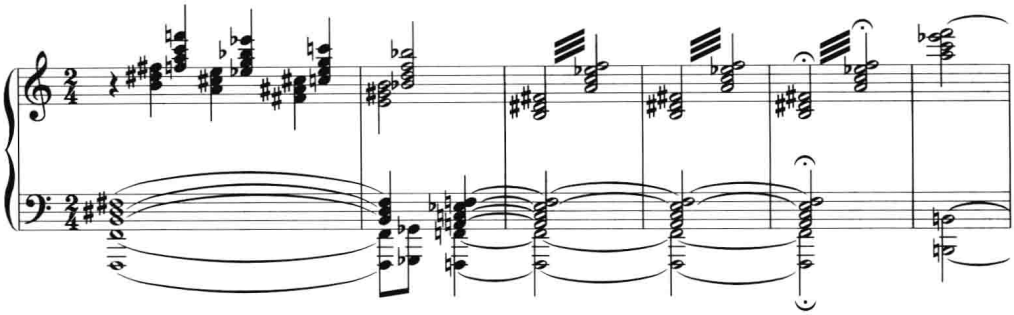
4. 什么样的多调性可以归入调性扩张的范畴?

二、和声分析

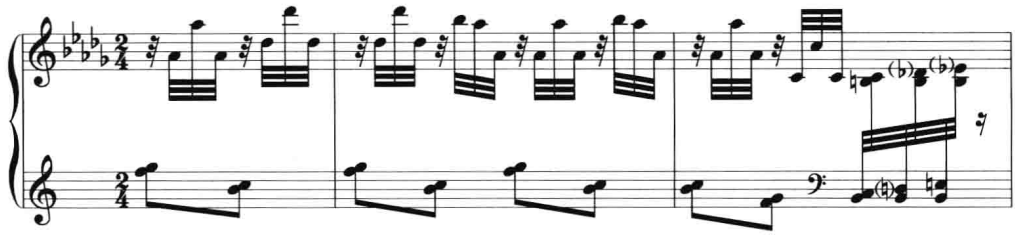
1. 马思聪:《杯舞》



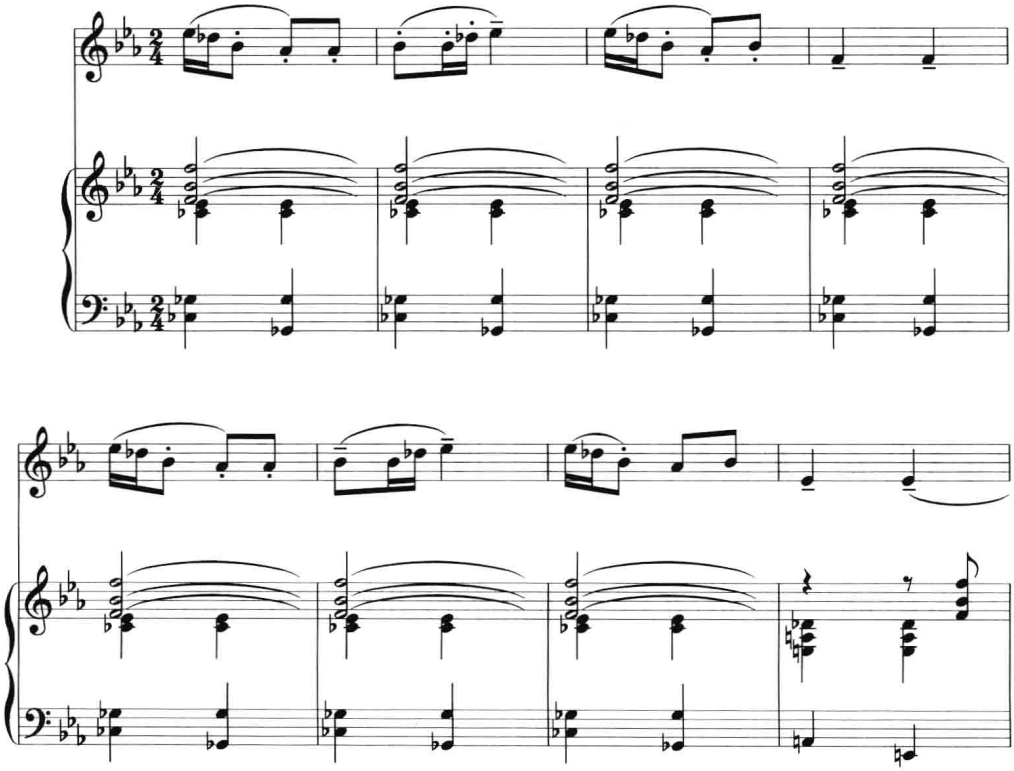
2. 王安国:《芦笙与铜鼓》



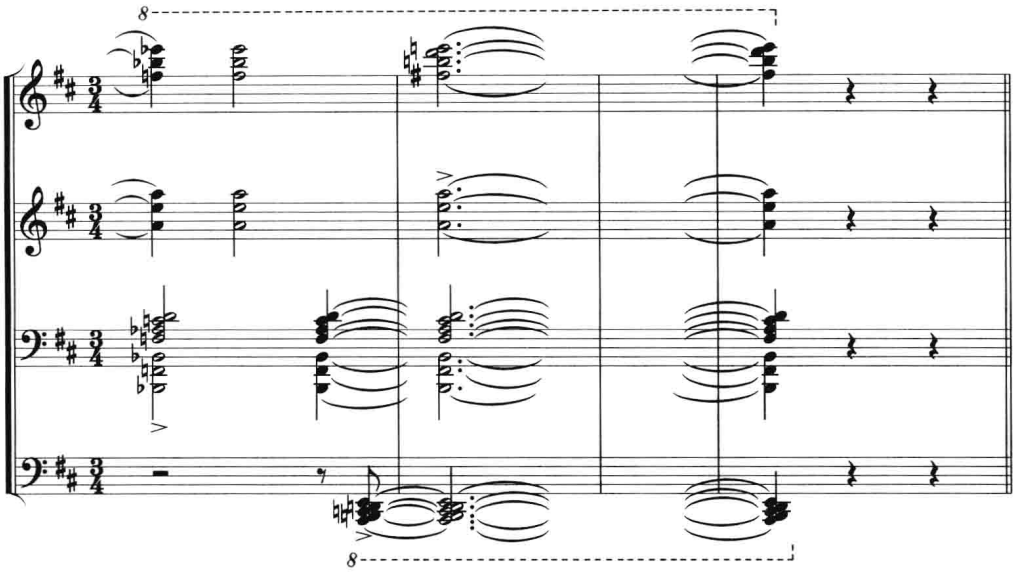
3. 朱践耳:《猜调》



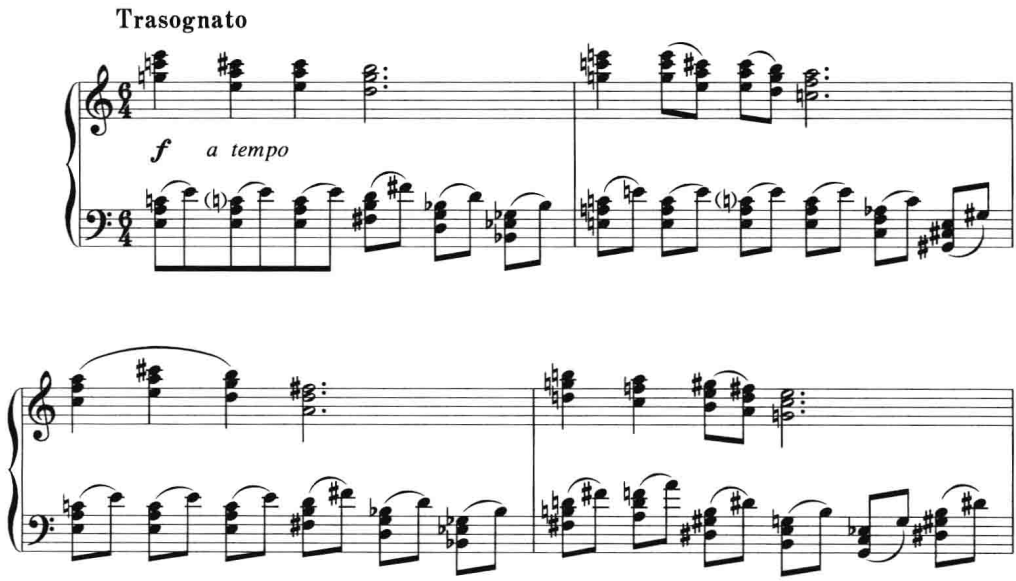
4. 柯达伊:《亚利·哈诺什》



5. 汪立三:《东山魁夷画意·涛声》



6. 桑　桐:《小白菜》(河北民歌)



三、写作题

1. 自拟钢琴小曲一首,在不同的织体层次中运用大二度关系的双调性。

2. 运用多调性手法为一首自选的民歌写作钢琴伴奏。

第十五章　线性结构的和声方法

在处理和声的纵横向关系时，如着重强调横向的声部运动方式，并以逻辑化的声部线条作为和声结构的出发点，便形成线性结构的和声方法。线性和声中的纵向结构,是在各声部横向运动的基础上纵合而成的,在和弦的结构形态及其相互连接上，均不受传统和声原则的制约。诚然，在实际写作中，仍有可能把两种不同的和声思维方式予以结合，既以横向的线条进行为主，又在纵向结合上（特别是在支点处）形成某些传统的和弦形态。

线，由点与点之间的连接构成。最直接的线，是一条直线，反映在乐音运动中，就是音阶式的进行（包括五声音阶、自然七声音阶、半音阶、全音阶及人工音阶等）。除此而外，线性形态尚有多种，如曲线、折线、波浪形的起伏线等。线条可以是单一的，也可以是重叠平行的；两三组线条可以互相组合，构成同向（包括平行）、反向（包括对称）、斜向及综合性的线性运动。

在五声性调式和声中，同样可以运用线性和声的方法。各线条间的调式构成，既可以均用五声性调式，也可以由五声性旋律与其他的调式、音阶相结合。下面按线性运动的组合方式分述。

第一节　同向的线性运动

同向的线性运动，可形成平行进行与同向线性结构两种不同的形式。

一、平行进行

各声部按同一结构的音程或和弦作同一方向的和声运动，形成平行关系的线性进行，习惯上称之为平行进行。

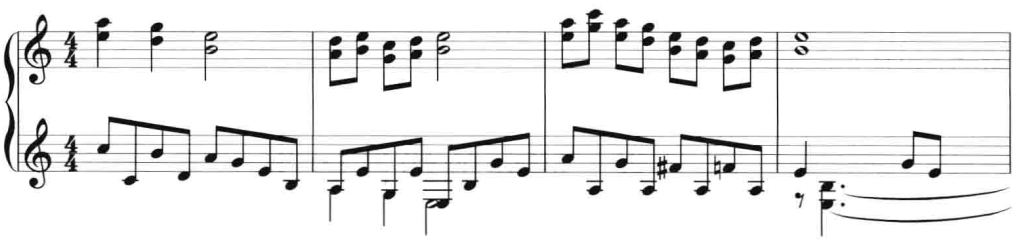
平行进行是人类线性思维在多声部音乐中最早的表现形式，它几乎随着多声部音乐的产生而同时产生，并成为早期多声部音乐的构成原则。这从欧洲最先发现的多声部音乐“奥尔加农”（organum）以及世界各地（包括中国）各民族的多声部民歌中即可得到证实。平行进行又随着多声部音乐的发展而发展，尤其在浪漫主义时期，无论是在纵向结构、横向进行，还是在织体形式方面，都丰富了平行进行的构成方式，但从总体来说，由于受大小调和声逻辑的制约，其时所使用的和声材料还比较单纯，在织体构成上也往往只是整个织体中的一个层次。平行进行在近现代音乐中得到了更大的发展，较之过去，它所使用的和声材料要广泛和复杂得多，其调式基础也大为丰富；在织体上，除了作为整个织体中的一个层次之外，还常常独立或复合地运用。可以说，在线性和声中，平行进行是与历史的联系最为紧密而在现时的运用又最为广泛的一种结构形式。

平行进行分为严格的与不严格的两种形式：严格的平行进行，即自始至终按同一音程结构进行，其结果常超越一个调性而形成多调重叠；不严格的平行进行，即在音程的大、小、增、减上可以按守调的需要而通用，因而形成调内的平行进行。

五声性调式和声中的平行进行，除了第三章中所述的五声性的构成方式（参见例 3–18 与例 3–19）之外，大多以各种不同结构的平行进行与五声性旋律相结合的方式构成。它可以作为旋律的附加声部出现，使旋律线加厚，构成旋律声部层；也可以运用于其他声部或作为旋律的伴奏。如以下各例：

例 15–1

高为杰《孩提时代》

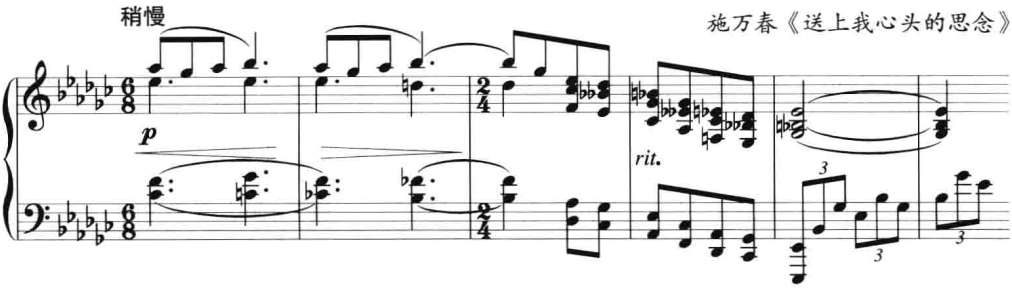


上例在 a 羽调的旋律下方附加了一个平行四度的声部，由于是严格的平行，使附加声部具有了 e 羽调的意义，但因为其所有的音列都能包容在 a 七声羽调式的范围内，加上下方声部有意与上方声部构成 a 羽调的和声关系，因而在听觉上并未产生调重叠之感。

下例第 3–4 小节中出现的各种结构的（自然的与变化的）九和弦平行，也依附于五声旋律，其构成特点是上方两个音一直保持大三度结构，而下方三个音则按♭e 小

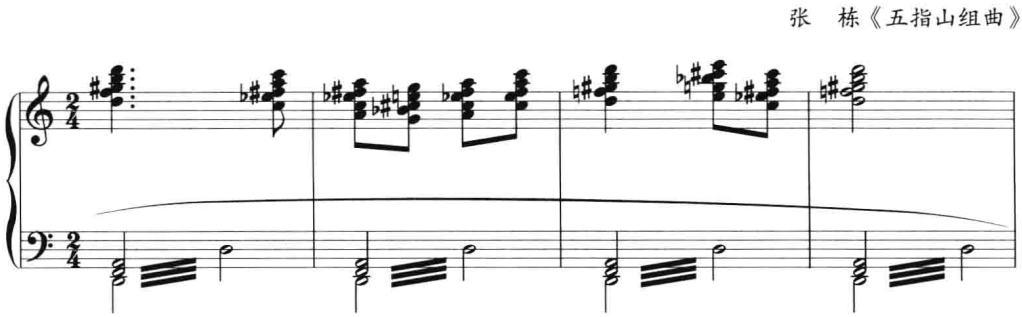
调的自然音进行，由此产生的深沉而迷惘的音响，恰当地表达了人民群众对周总理的怀念之情。这里的九和弦仅仅是音响的需要，和弦间的关系则服从于线性进行，而不谋求任何解决。

例 15–2



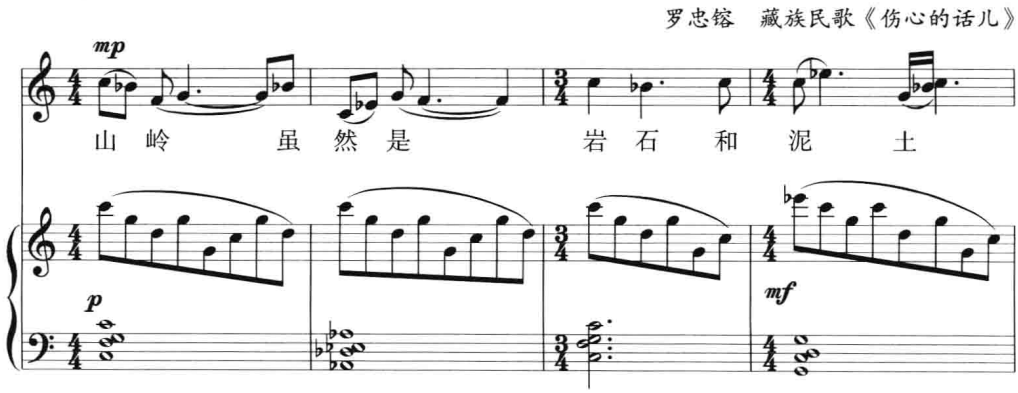
下例的减七和弦平行依附在八度的五声旋律之中，使旋律声部形成了一条粗壮的“和弦线”，其音响是强烈刺激的，情绪是激昂愤然的：

例 15–3



下例的平行进行用于伴奏之中。这是一首歌曲的片段，歌声由 c 羽调式的五声旋律构成，钢琴伴奏的下层运用了四五度结构的平行和弦，上层则是四五度和弦的分解音型（内含缺三音的主、属和弦构成音），音乐呈现出暗淡和忧伤的情绪：

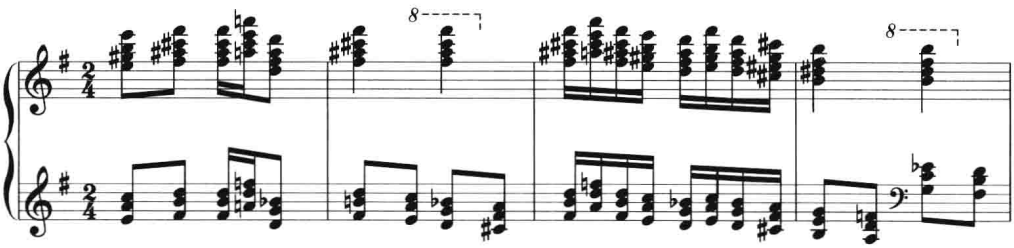
例 15–4



以上各例中的平行进行，有的只用于作品的个别片段，有的在织体形式上只是其中的一个层次。以下几例在平行进行的运用上则是整体性的，即音乐织体均由平行进行构成。其织体层次多分为两层，上下两层间有的形成“和弦流”的平行关系；有的与其他线性运动相结合，形成同向、反向或倒影的关系。下例即是平行关系：

例 15–5

葛甘孺《序曲》

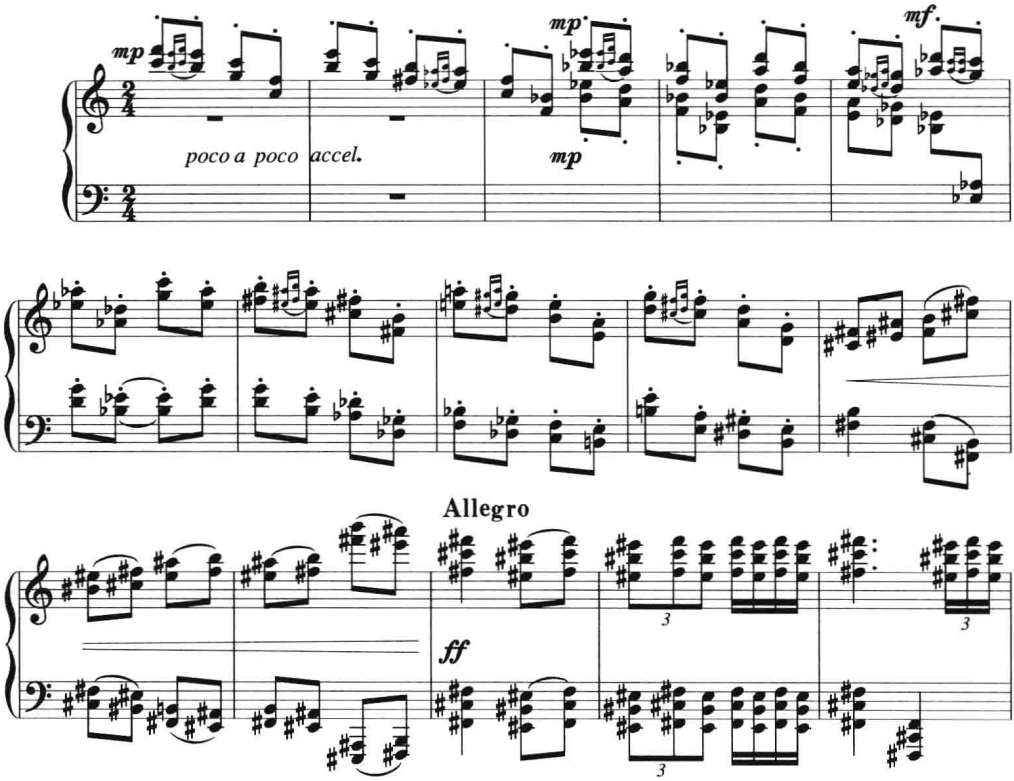


例 15–5 上层是原位大三和弦的平行，下层是第二转位小三和弦的平行，纵向构成和声小调式的 D/t 的复合和弦形态；上下两层都依附于 b 羽调的旋律，并随旋律线的起伏而起伏，形成两个“和弦流”的平行线性运动。由于两层均采用严格的平行进行，因而除旋律声部之外的四个内声部也各自具有一定的调性意义，自下而上，分别为 e、g、♯d、♯f 羽调，在这种平行性的调重叠中，起主要调性作用的一般是高音部的旋律，此例中，有意把主旋律安排在两个外声部与一个内声部中，更让其占有明显的调性优势，故这里可视为扩展了的 b 羽调。

下例选自杨青的竹笛与乐队《苍》的间奏段落，整段由单层与双层的四度平行构成：动机（前五拍）是单层的四度平行，其音调建立在升Ⅳ级与升Ⅶ级的特性羽调式上，上方为 f 羽，下方为 c 羽。接下来是五次下行大二度移调模进，前三次的模进中每次递减最后一拍，使节奏紧凑；下层的四度平行在模进开始时进入，起初与上层同调（上方♭e 羽，下方♭b 羽），随后作调性展开，并与上层形成“偶合”的复杂和声关系，其时上下层在声部进行上是同向的。模进之后，两层以 C 音为轴，作等距的向外扩张并达到高点，形成倒影对称关系的线性和声结构。这段间奏音乐以四度音程为材料，先后作单层的平行进行、双层平行声部的同向进行，最后又以双层平行声部的倒影进行推动音乐达到高点，使线性和声的发展具有内在的逻辑性：

例 15–6

杨　青　竹笛与乐队《苍》

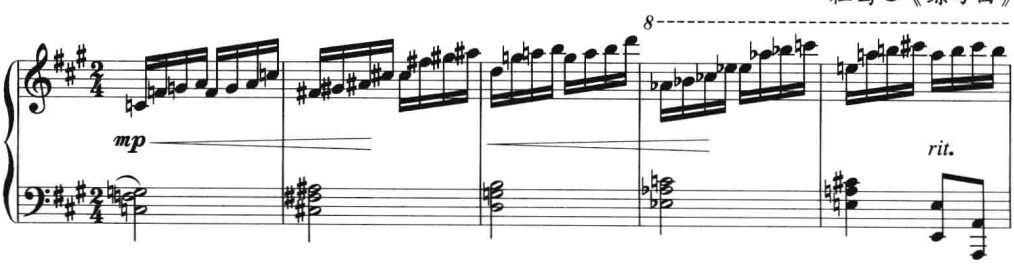


二、同向线性结构

各声部以不等的距离作大致同一方向的线性和声运动，即形成同向线性结构。其时的和声构成既可能是“融合”性的，也可能是“偶合”式的，但和弦间的关系多受制于线性逻辑。由于同向线性运动中的对比性较弱，也不像平行进行那样具有规律性，因而在实际创作中应用较少。下面是同向线性结构的两个片段：

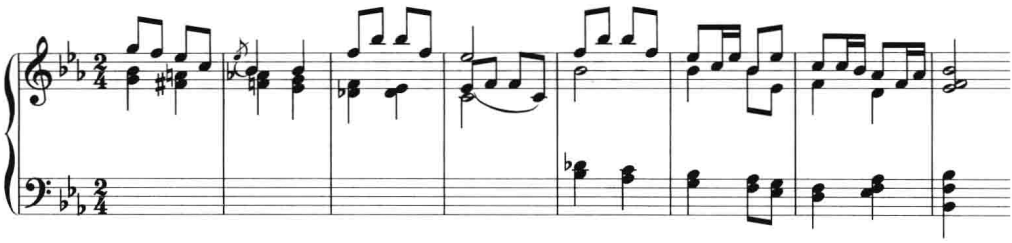
例 15–7

杜鸣心《练习曲》



例 15–8

瞿　维《变奏曲》



例 15–7 是该曲再现部之前的一个连接句。织体分为上下两个层次，下层以四六和弦（第一个为四五度和弦）作连续的半音上行，形成一条直弦；上层在此和弦基础上，以五声旋律化分解音型作折线式的迂回上行，两层之间构成同向的线性运动。此例在纵向和声结构上十分清晰；在横向进行上宫位急速转移：从 F 宫系开始，经♯F、G、♭A 宫系，最后抵达再现部的调性 A 宫调系统。

例 15–8 的旋律建立在具有陕北音乐风格的♭B 徵调式上，每个乐节或乐句构成下行进行，总体上也呈现下行趋势。和声声部大致上以小三度与大三度作平行性进行，形成下行直线，二者组合为同向线性进行。由于每个重拍上形成三度叠置的和弦结构，因而和声音响是融合的。

第二节　反向的线性运动

反向的线性运动，可形成对称线性结构与反向线性结构两种不同的形式。

一、对称线性结构

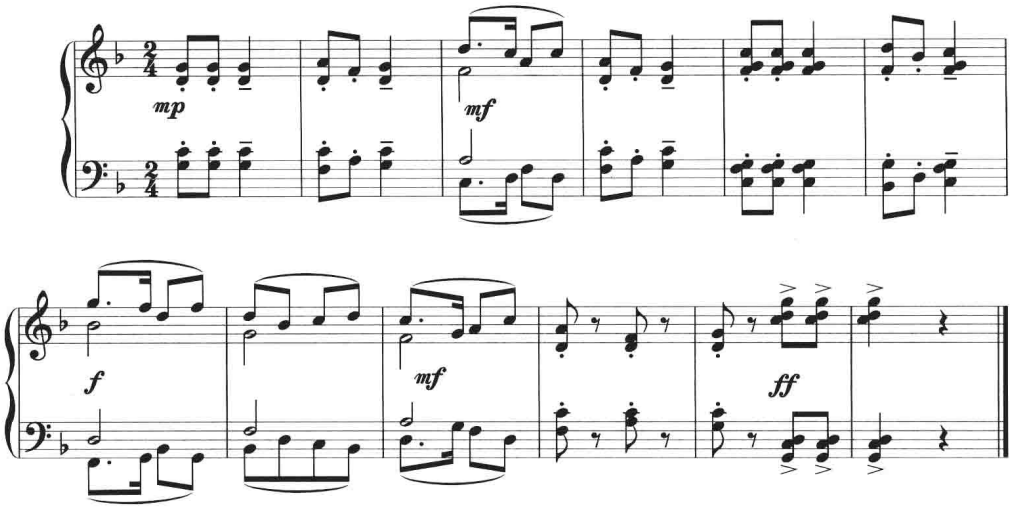
音乐织体中的两个外声部及其和声层沿着一条中轴线，等距对称地展开，即形成倒影关系的对称线性结构。在对称的线性结构中，决定音乐的“逻辑要素是几个‘点’和所采取的线性形态。这些‘点’可以是一个音，也可以是一个和弦，甚至是音响开阔的强音混合体”；“点的分布和线的形态决定着音乐的格局，形成一种线性和声语言。和弦间的关系则取决于某种线性顺序”。[①]

在五声调式中，只有以商音为轴，才能构成调内的倒影对称关系。如下例：

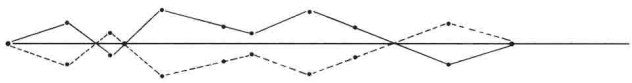
① 马国华：《和声逻辑概论》，载人民音乐出版社编辑出版的《和声的民族风格与现代技法》第71页。

例 15–9

樊祖荫　儿童钢琴小曲《在河边》



例 15–9 选自该曲的后半部分，试图描述孩子们在河边戏耍时望见自己水中倒影的情景。开始 4 小节为 g 商调，中间 4 小节模进至 c 商调，后面又回到原调。在前后两调中，分别以商音 G、C 为轴，旋律与和声均沿着中轴展开，形成对称的线性结构。以前 4 小节的两个外声部为例，即构成如下面图例的倒影线性形态：



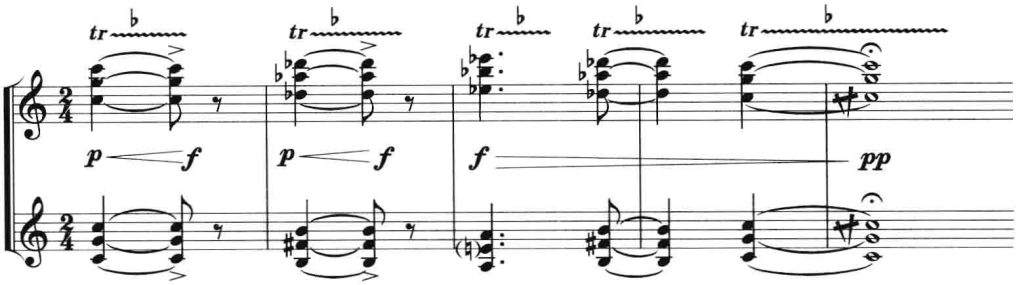
例 15–9 的和声结构也是在线性进行中形成的，但由于各声部都由五声音阶构成，因而纵向的和声结合均能形成五声纵合性和弦结构。而在实际创作中，对称线性结构大多并不局限于五声调式或其他自然音调式，因此，纵向结合时，调性与和声都会呈现出复杂的状态，其时，传统的和声逻辑则被声部运动的线性逻辑所取代。

下例以 C 音为中轴，上下两个声部组（空五度和弦）以小二度、大二度作等距的外向运动，至第 3 小节纵向形成减五度时达到高点，然后，又以大二度、小二度向原出发点聚拢，形成了在时间与空间上都对称的橄榄形和声结构，充分展现了对称线形结构的平衡之美：[①]

① 参见王安国：《我国当代音乐作品的和声创新问题》一文对此例的分析（人民音乐出版社编辑出版的《和声的民族风格与现代技法》第641页）。

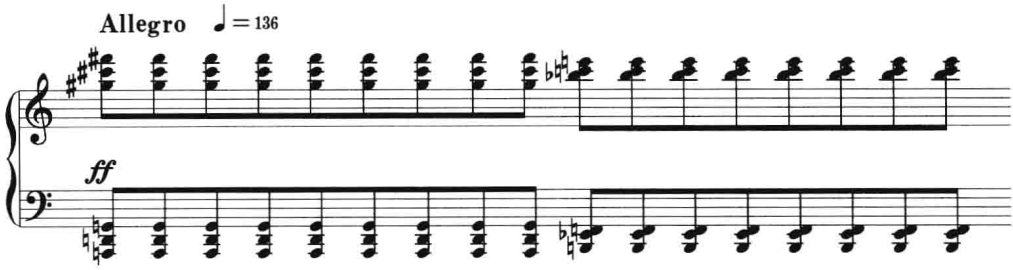
例 15–10

朱践耳《黔岭素描》（《吹直箫老人》）



罗忠镕的钢琴组曲第一乐章“托卡塔”，是一首运用十二音音高序列与《十番锣鼓》中“鱼合八”式音值序列相结合构成的作品。全曲的音值序列由两部分以逆向进行构成完全的对称关系；在音高序列上，则将十二音分成两个“六音组”，并形成两组倒影对称的线性和声结构。下例是开始时的结构样式：

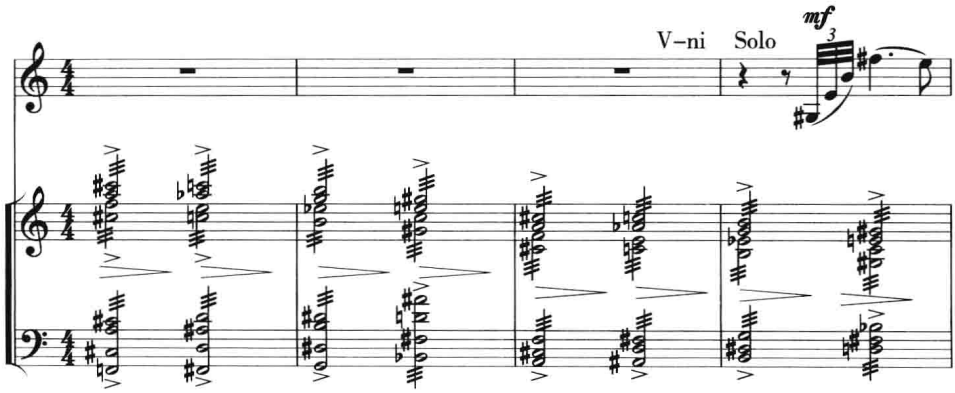
例 15–11

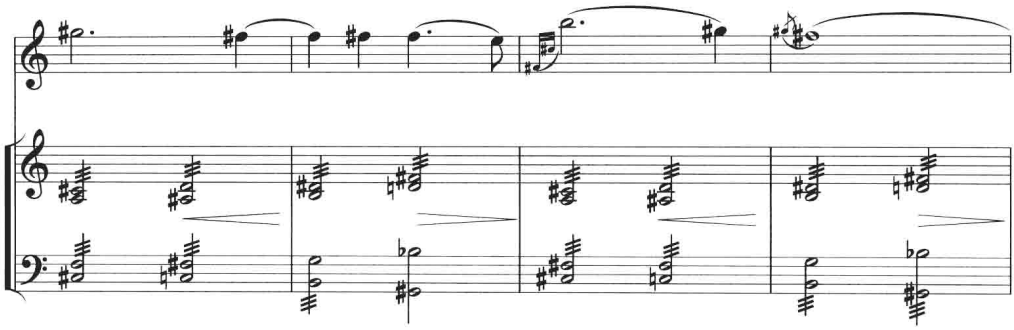


在有些作品中，将倒影关系的对称结构作为和声背景，与五声旋律相结合使用。如下例：

例 15–12

奚其明　舞剧《魂》





上例的五声旋律是舞剧《魂》中祥林嫂的主题乐句，和声层是由两个外声部形成倒影关系的对称结构。和弦的组织颇具匠心：它以两小节为单位进行声部转换，开始两小节是和声的主导动机（最高声部又是全曲的“命运动机”，由五声音调 la—sol—mi 经装饰而成），上下两层各构成增三和弦的平行进行向内收拢，其时两层相对应声部的各音间均暗含着不同的倒影轴线，譬如，这两小节两个外声部是以 A 音为轴线的；第 3–4 小节上层降低八度，下层为增三和弦的第一转位，其时两个外声部则以 F 音为轴线；第 5–8 小节减至四个声部，低音部是“命运动机”的音调，上方三声部为原下层的增三和弦，其时两个外声部又以♯C 音为轴线。中轴的不断转换是各声部转位的结果。动机的下行音调与和声中的增三和弦音响象征着祥林嫂的悲剧命运。

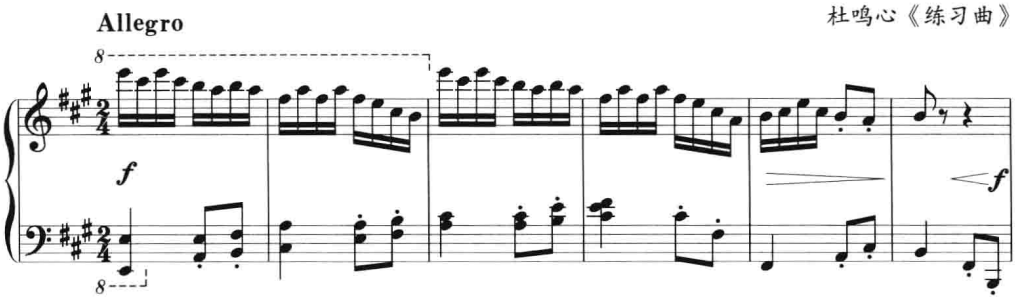
二、反向线性结构

反向的线性结构，由两个外声部（或声部层）作向外扩张或向内收拢式的线性进行构成。由于反向的声部运动，对和声力度的起伏及和声音响的整体平衡有着直接而明显的作用，而且上下声部间又没有像对称结构那样的纵向距离的特定要求，操作比较方便，因而成为线性和声的常见形式。

五声性调式和声中的反向线性结构，其高音部多为音阶式的五声性旋律，或是在总体上保持同一方向的五声旋律片段的模进；低音部可由五声音阶构成，但更多的是运用自然七声音阶、半音阶或是二者的综合形式。下面是一些应用反向线性进行的作品片段：

例 15–13

杜鸣心《练习曲》

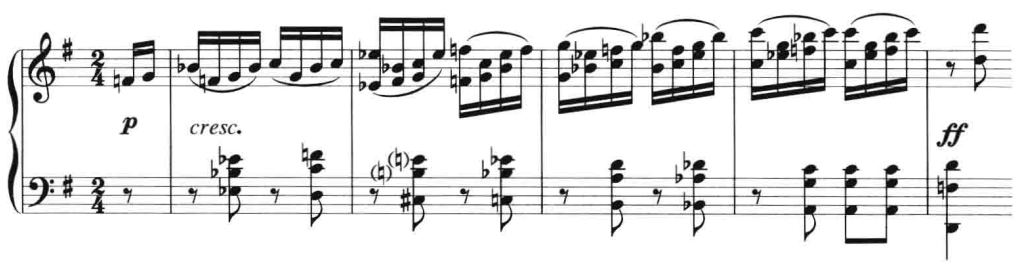


上例是该曲主题的第一乐句。由于是练习曲的体裁，上下方声部均由五声音阶式的进行构成：右手前四小节从高音区开始，以稍加装饰的徵调式音阶作跨越两个八度的直线下行；左手由五声式的平行声部作音阶式的直线上行，上下声部间形成向内收拢式的线性和声结构。

下例长笛声部是♭E 宫系的上行五声音阶，每阶都以下方三音组进行迂回装饰，双簧管从第 2 小节起也以三音组作阶梯式上行依附于高音部；下方三声部除第一个♭E 宫和弦与上层一致之外，其余均以省五音的小七和弦形式作半音阶下行，纵向和声结构服从于线性逻辑，上下两层反向进行的既定目标就是同时抵达 D 和弦。此例在反向线性进行上具有典型性，即两组线条以共同的基点（♭E 和弦）向外扩张，最后抵达共同的强点（D 和弦），和声力度也因而得到持续增长：

例 15–14

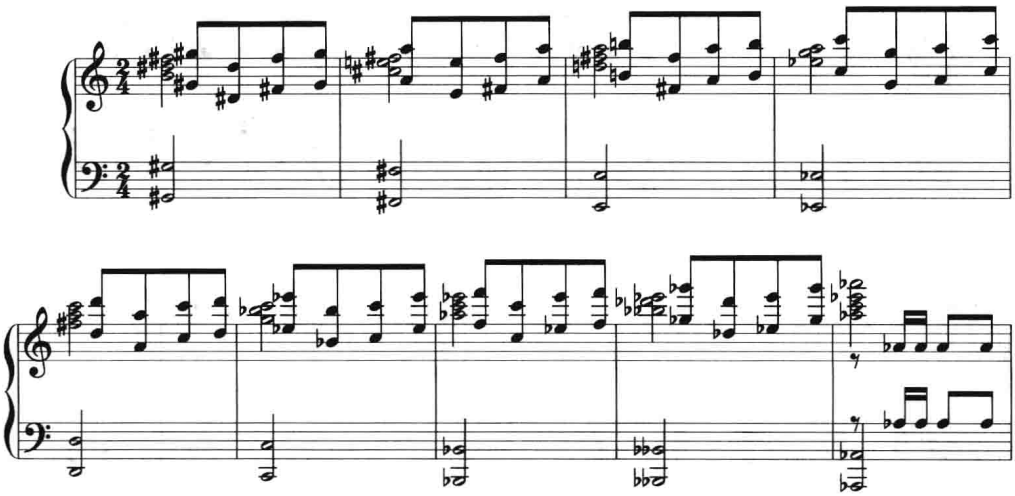
罗忠镕《管乐五重奏》



下例的构成方式与上例类似，两个声部层从中音区的♯G 和弦开始向外扩张，最终抵达既定目标——音区扩展了一个八度的♭A（♯G）和弦。此例中的调性连接与低音进行的安排很有意思，富有内在逻辑：从第 2 小节开始，可分为两个各为四小节的单元，其低音进行分别由大二＋小二＋小二度音程的下行进行构成；高声部以两小节迂回式的三音组音调构成一个宫系，分别以 A、C 与♭E、♭G 宫系向上进行，各宫系之间均为小三度关系。上下声部之间的和声构成是偶合的，取决于线性的顺序。

例 15–15

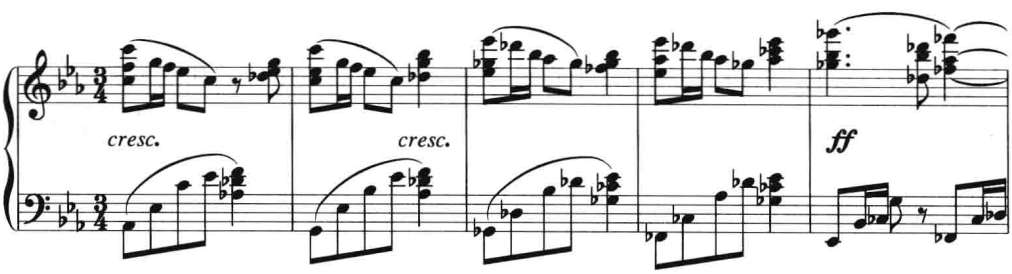
刘敦南　钢琴协奏曲《山林》



下例上下两层反向扩张的线条结合着远关系调的自由模进展开，动机（开始两小节）在♭A 宫系，模进音组则在♭C 宫系上。两个外声部的线条形态不同：高音部的支点音以小三度音程上行；低音部则以大小二度级进下行。反向的线性运动表现出“思凡”的激情：

例 15–16

朱践耳《思凡》

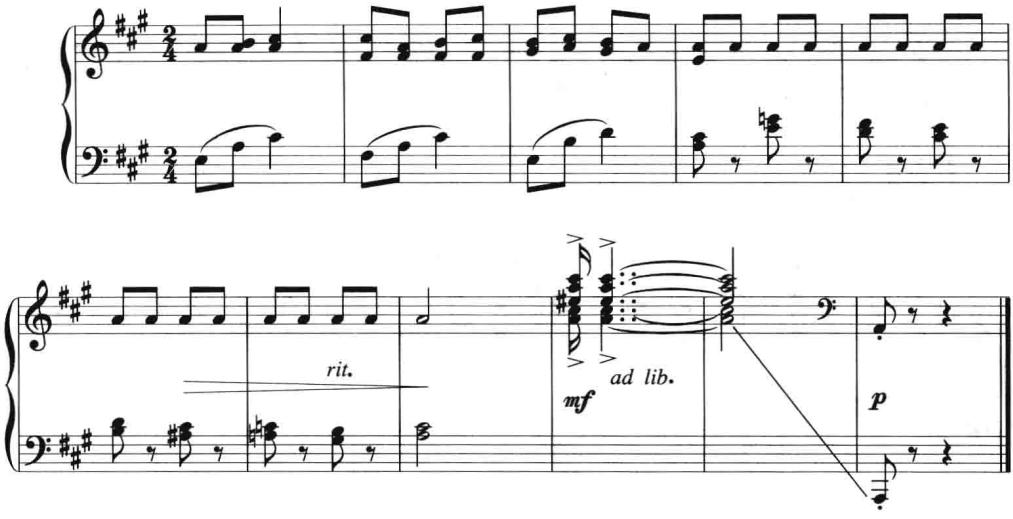


第三节　斜向的线性运动

在一个声部保持水平运动的同时，另一声部作向上或向下的级进，二声部之间组合成斜向的线性运动。其时，不同声部间的动静对比明显，和声音响的变化容易清晰地呈现出来。如下例：

例 15–17

樊祖荫《火车来了》

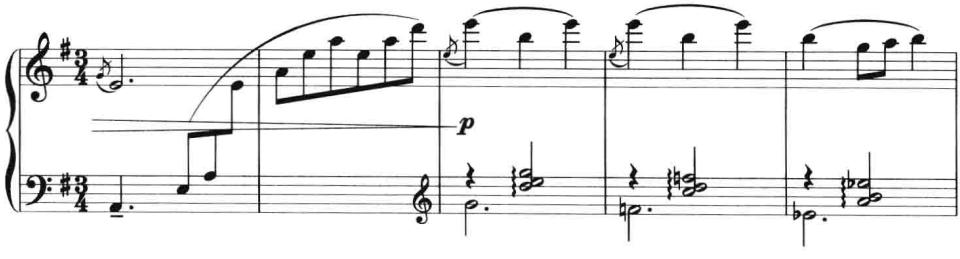


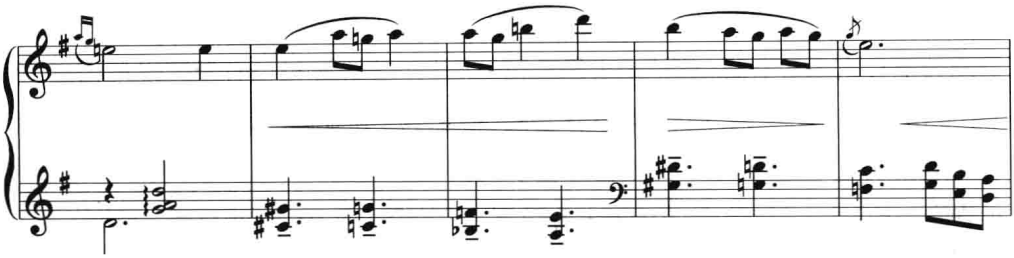
上例是根据一首柯尔克孜族民歌写作的同名钢琴小曲的尾声部分。从第 4 至第 8 小节，上方声部始终保持在主音上，下方声部则以大小三度音程作向下的音阶式进行，二者构成斜向线性运动。乐曲试图以渐慢的速度与渐弱的音响来模拟火车到站时的情景，其中纵向和弦结构的不断变化，除了照顾到传统的功能关系之外，主要是斜向线性运动的结果。

在实际的音乐创作中所构成的斜向线性进行，以低音部音阶式的下行进行与上方声部大致保持在同一水平上的自由进行相结合最为常见。下行的音阶以半音音阶为多，也有自然七声音阶或以全音、半音等方式构成，其时所形成的和弦及和声进行，除某些有意识地与调式功能相结合之外，大多数则呈现为偶合状态，整体上服从于线性逻辑。如以下两例：

例 15–18

朱践耳　云南民歌五首之二《牧羊腔》

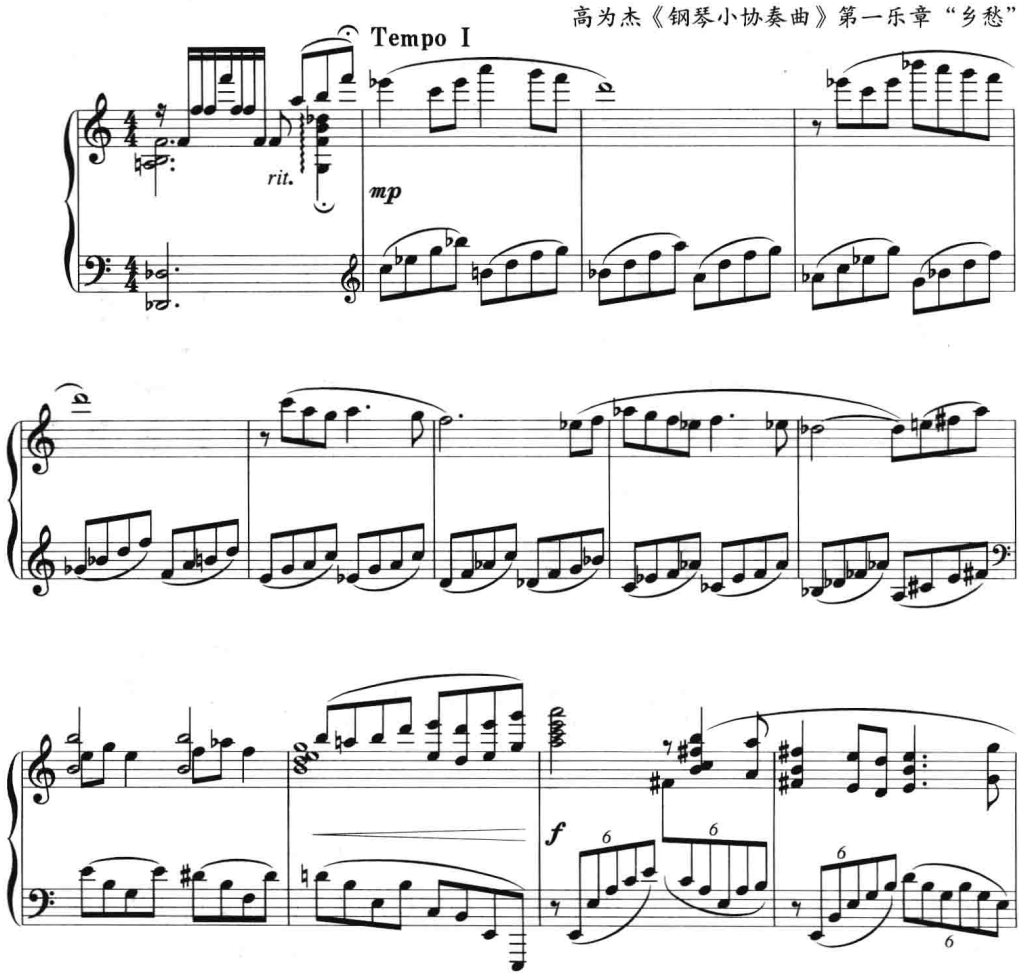




例 15–18 从第 3 小节开始，上方声部是原民歌的五声旋律，e 羽调。下方声部前四小节为五声式和弦；后四小节采用平行五度，低音部从宫音（G）开始，以全音或半音持续下行，至结束小节第三拍进入羽调式主音（e）。整个和声除了开始与结束可视为羽调式的和弦之外，其他均不能以传统方式去解读，它们服从于线性进行的需要。

例 15–19

高为杰《钢琴小协奏曲》第一乐章“乡愁”

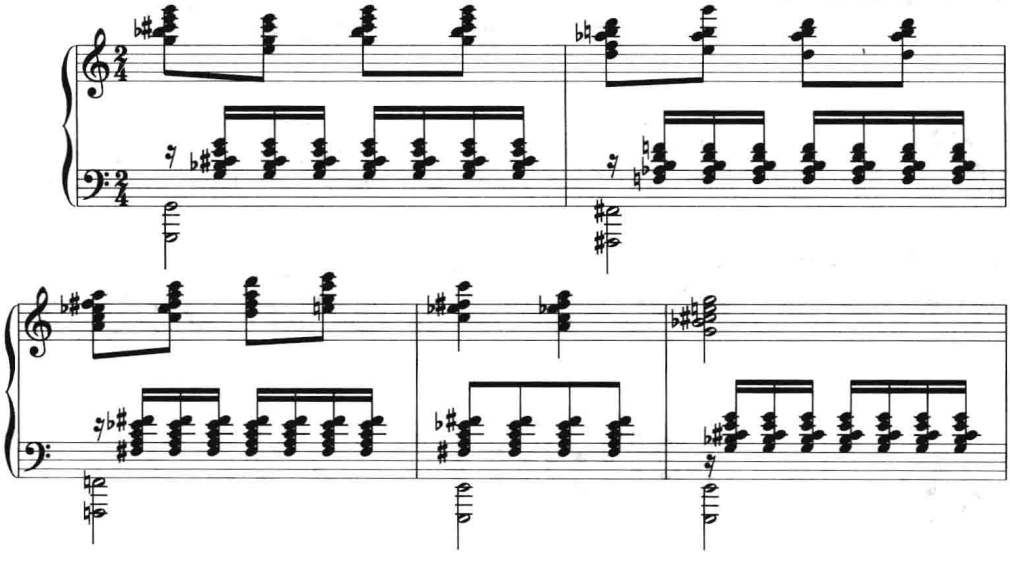


例 15–19 前 11 小节是该曲第一乐章再现部之前的一个段落，调性为♭E 宫系 c 羽调转至 C 宫系 a 羽调。旋律由主题的第一乐句（参见例 12–24）及其发展构成，前 7 小节在♭E 宫系 c 羽调，随后通过♭D 宫系（第 8 小节与第 9 小节前两拍）、A 宫系（第 9 小节后两拍），至第 10 小节抵达 C 宫系。和声上，开始时（第 1 小节第四拍至第 2 小节第一拍）为 c 羽调的降五音属七和弦到主七和弦，第 10–12 小节是 a 羽调的属和声，为主部再现（第 12 小节）做好准备；而在这二者之间的第 2–9 小节，则是一系列建立在下行半音进行基础上的不同结构与不同位置的七和弦（第 4 个和弦的低音 A 可看成 ♭♭B），这些和弦涉及多个调性，均可视为受线性进行控制的主调（c 羽调）调性范围的扩大。

在织体层次较多的情况下，有可能把不同方向的线性进行结合运用。如下例的织体由三个层次构成：上层 G 徵调的八度旋律夹带着减七和弦的平行，在波浪式起伏中缓缓下行，低音部也以半音阶作下行的级进，两个外声部在总体上形成同向进行；中间的和声层是旋律声部组和弦的低八度重复，基本上维持在一条水平线上。三个层次合在一起，构成了由同向与斜向声部运动组合而成的线性和声结构，低音部与旋律、和声层的纵向结合，则主要受线性逻辑的支配：

例 15–20

张　栋《五指山组曲》



从以上所列举的作品片段中可以看出，在线性结构中所运用的和声，很多是运用了变化音与变和弦的，因此，这种受声部横向线条所制约的变化音体系的和声进行，便成为扩充和弦材料、丰富与扩大单一调性的重要的和声技巧。

练习十五

一、思考题

1. 线性结构的和声方法是依据什么原则形成的?

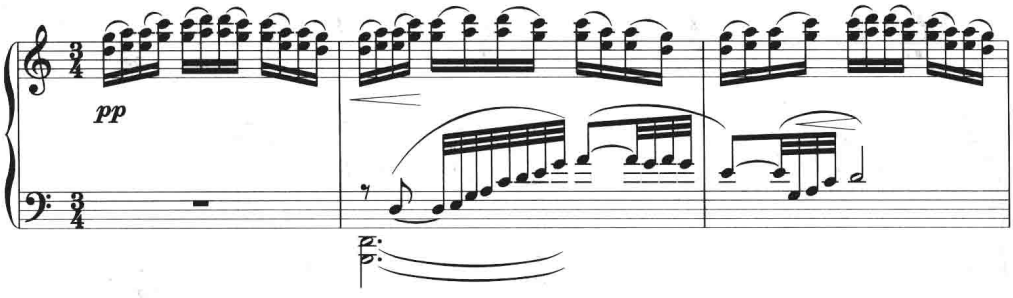
2. 线性音乐运动有哪几种组合方式? 不同的线性结构有什么特点?

3. 为什么说“在线性和声中, 平行进行是与历史的联系最为紧密而在现时的运用又最为广泛的一种结构形式”?

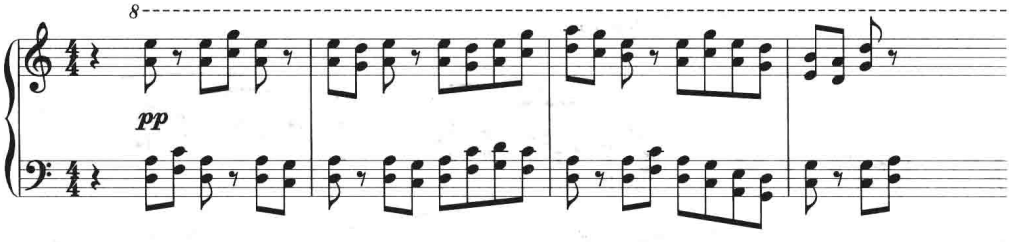
4. 线性和声与调性扩张技法是什么关系?

二、和声分析

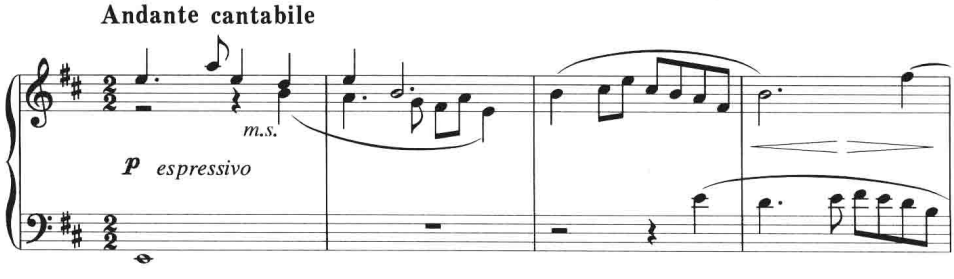
1. 罗忠镕:《五首五声音阶小前奏曲与赋格》之 4, 前奏曲

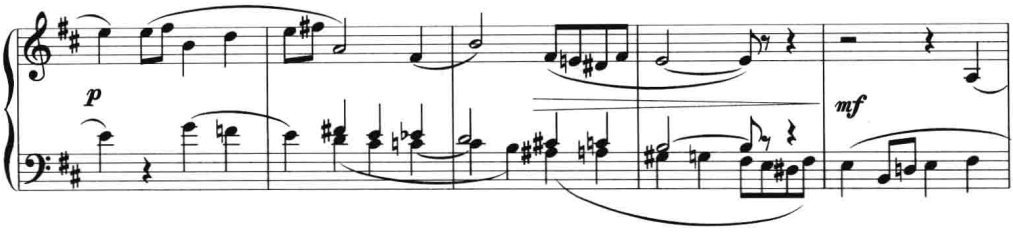


2. 柯达伊:《孔雀飞》

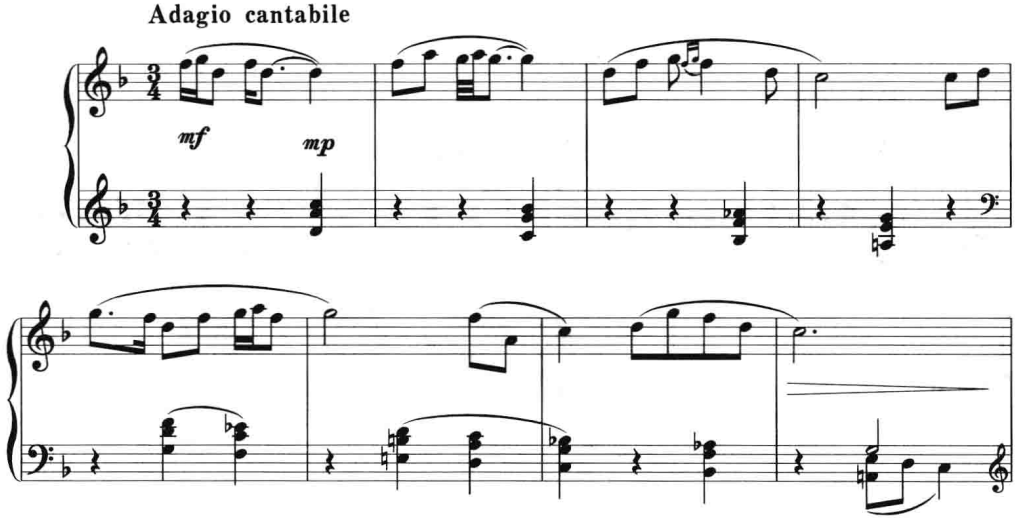


3. 黄虎威:《儿童小奏鸣曲》第二乐章

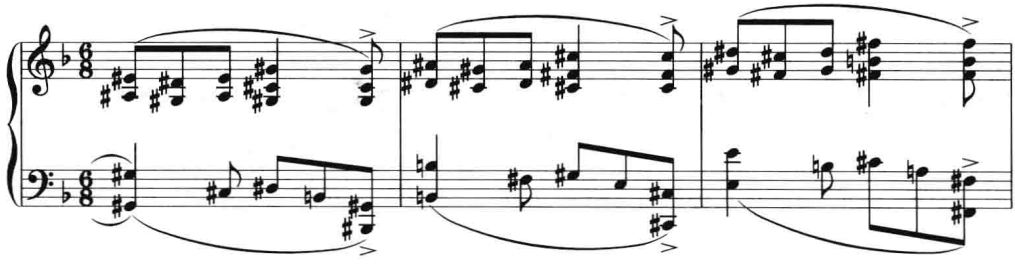




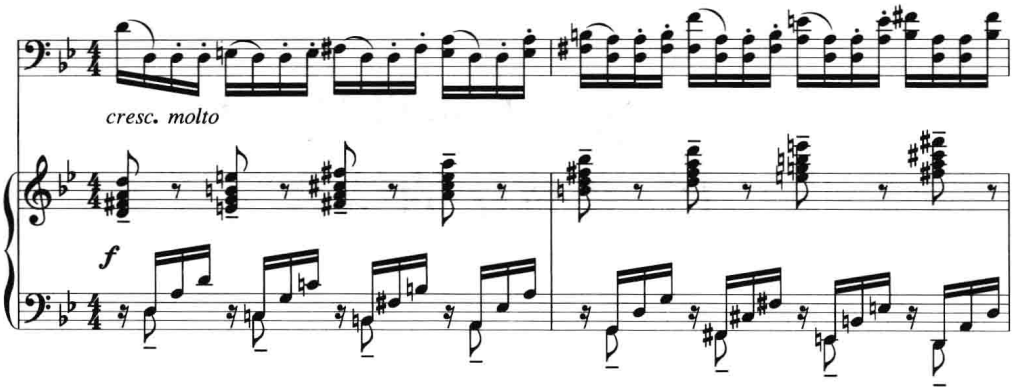
4. 黄虎威:《四川民歌十二首》之五《薅草山歌》



5. 罗忠镕:《第一小奏鸣曲》第二乐章



6. 黄虎威:《音诗》(大提琴与钢琴)



三、写作题

1. 自拟钢琴小曲一首,其中运用平行进行、反向进行等线性结构的和声方法。

2. 运用线性和声为一首自选的民歌写作钢琴伴奏。

第十六章　五声性调式与十二音技法的结合

十二音音乐包括序列化与非序列化两种不同的技法。前者称为十二音序列音乐，后者称为自由十二音音乐。无论是哪种十二音技法，由于均采用处于平等地位的半音为音乐材料，并抛弃以传统调式功能为基础的调性概念，因而从本质上说，十二音音乐是无调性的。但在中国作曲家们创作的十二音作品中，却常将五声性调式的因素揉合进来，努力探索并创造一种兼具现代风格与民族风格的音乐语言。其主要方法，一是在十二音序列的编排过程中，采用五声性序列；二是将“五声性”与“十二音”作纵向的结合。

第一节　五声性十二音序列的构成方法

在十二音序列的编排过程中，有意识地将五声性音调糅合其中，这是中国作曲家在写作十二音作品时的普遍做法。具体的构成方法多样，大致有以下两种：

一、用两个完整的五声音阶来编排十二音序列

在十二音序列中，有可能安排两个不同音高的完整的五声音阶，其调高相距半音或三全音关系，而在实际创作中，大多选择前者。两个五声音阶既可以是横向的拼接，也可以是纵向的重叠。采用横向拼接时，可将十二音分成前后两个六音组，把两个不同宫系的五声音阶安排在两个六音截段中，另再加一个偏音（或称调外音）。偏音的位置可在五声音阶的后面或前面，偏音与相邻各音之间大多构成五声性音程，以避免半音或三全音关系。个别作品中也有将两个五声音阶连接在一起，而把另外两个

音放在序列的最后，这种安排就不能在序列中间分成两个六音组，否则会破坏后一个五声音阶的完整性。采用纵向重叠方式构成时，两个五声音阶以每音间隔的方式出现，并把另两个调外音放置在序列的最后。

这是在十二音音乐中出现五声性序列最早的一种编排方法，以此法构成的作品很多，如罗忠镕的艺术歌曲《涉江采芙蓉》、《牵牛花》、《黄昏》，陈铭志的《钢琴小品八首》，芦世林的电影音乐《丹顶鹤的一家》，郭祖荣的《第五交响曲》，王震亚的管弦乐曲《繁星颂》及《儿童钢琴曲四首》等。下例即是《涉江采芙蓉》的序列原型与歌曲的前奏及第一乐句：

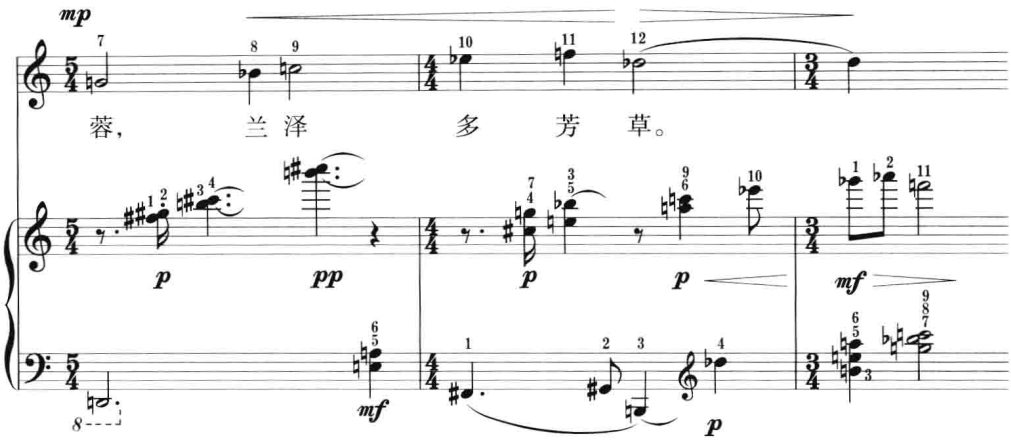
例 16–1

a）序列原型　　罗忠镕《涉江采芙蓉》

E 宫（五声加清角）　　♭E 宫（五声加变宫）

b）前奏与第一乐句

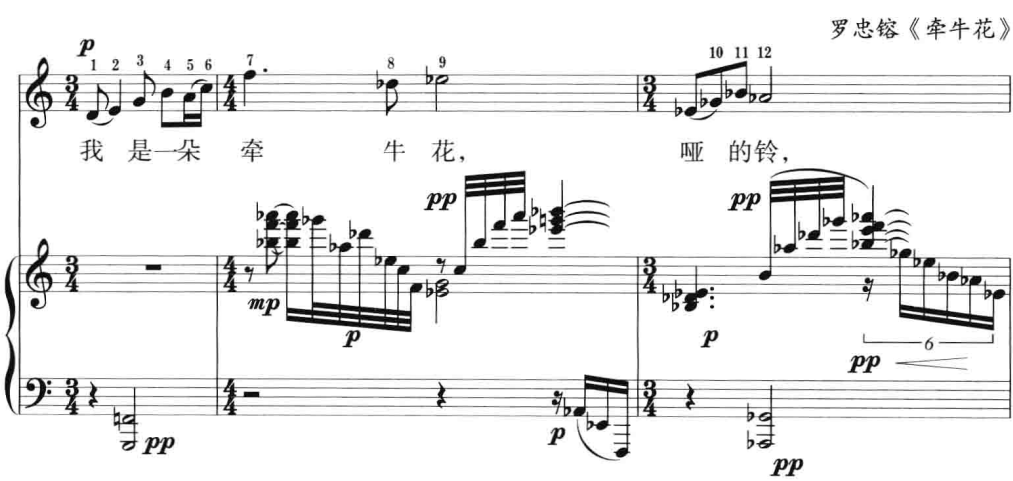
涉　江　采　芙



上例 a 是序列原型，前半截为 E 宫五声音列（第六个是清角音），后半截为♭E 宫五声音列（第六个是变宫音），其风格同时兼有“十二音”与“五声”的性质。b 为歌曲的前奏与第一乐句，前奏由这个序列的原型与逆行连接构成。第一乐句的旋律用了完整的序列原型，其伴奏部分也是这个序列材料的先后分组或纵向分层的重叠（见谱上音列序号）。此例的旋律与和声统一于同一序列，由于前后截段中的五声音列的宫音关系相距小二度，因而当两个截段横向陈述，特别是在纵向重叠之后，“使两个明显的调性因素既各自存在，又相互抵消”。[①]

用同样原则构成的十二音序列，其和声的方法是可以多样的。不少采用五声性序列的十二音作品，也同时探索着与五声性序列相适应的和声风格。如下例：

例 16–2

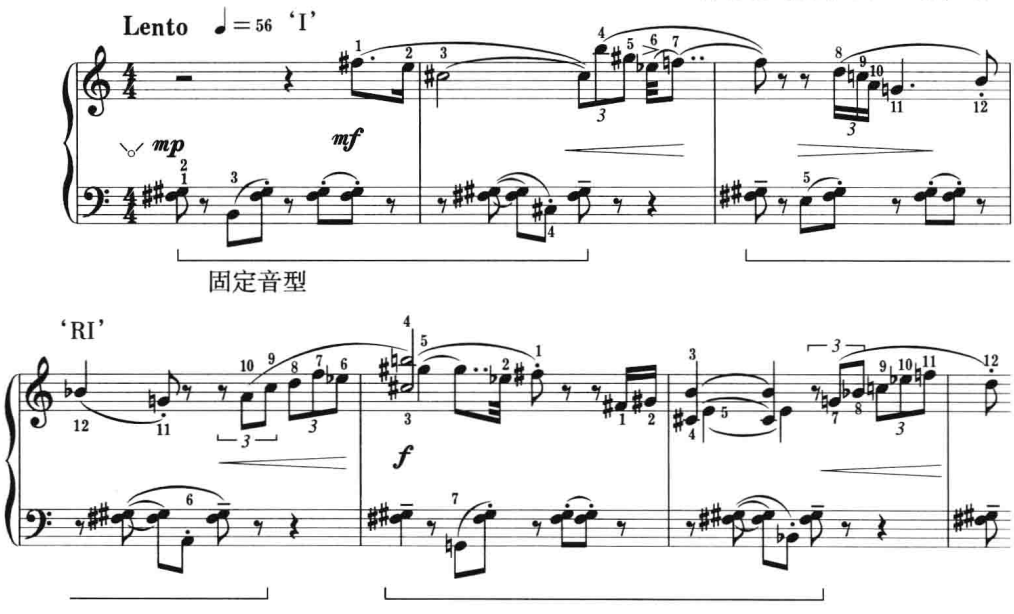


① 郑英烈：《十二音技法在中国音乐作品中的运用》，载人民音乐出版社编辑出版：《和声的民族风格与现代技法》第592页。

上例的歌唱旋律是一个十二音序列，也分成前后两个半截：前六个音在 G 宫系上（第六个为清角音）；后六个音在♭G 宫系上（第一个为变宫音，序号 7）。和声上则按传统方式处理，依据旋律音组的和声内涵，配以相应的和弦：第 1 小节配合 G 宫系的音调，低音部用了一个 G 音上的小七度音程，它是序列中 3 号音与 7 号音的综合；第 2 小节的音调具有♭e 商调的意味，其和声用了♭e 商 $d_7 \rightarrow T$（大商和弦）的进行；第 3 小节的音调具有♭a 商调的意味，和声上则用了建立在♭A 音上的五声纵合性和弦。与例 16–1 相比，此例在旋律与和声的整体风格上更加统一，调性因素的呈现也更为明显。下例选自陈铭志《钢琴小品八首》的第六首，其序列原型与例 16–1 相同，右手旋律部分，先是序列的倒影（I），后接倒影逆行（RI），再接原型（O），节奏比较自由，富于变化。左手伴奏部分由序列的原型写成，其中 1、2 号音作为内声部持续音贯穿始终，3–12 号音则有规律地逐个插入其间作为低音部，构成了以两小节为单位的固定音型，并与旋律声部形成节奏上的对比。[①]

例 16–3

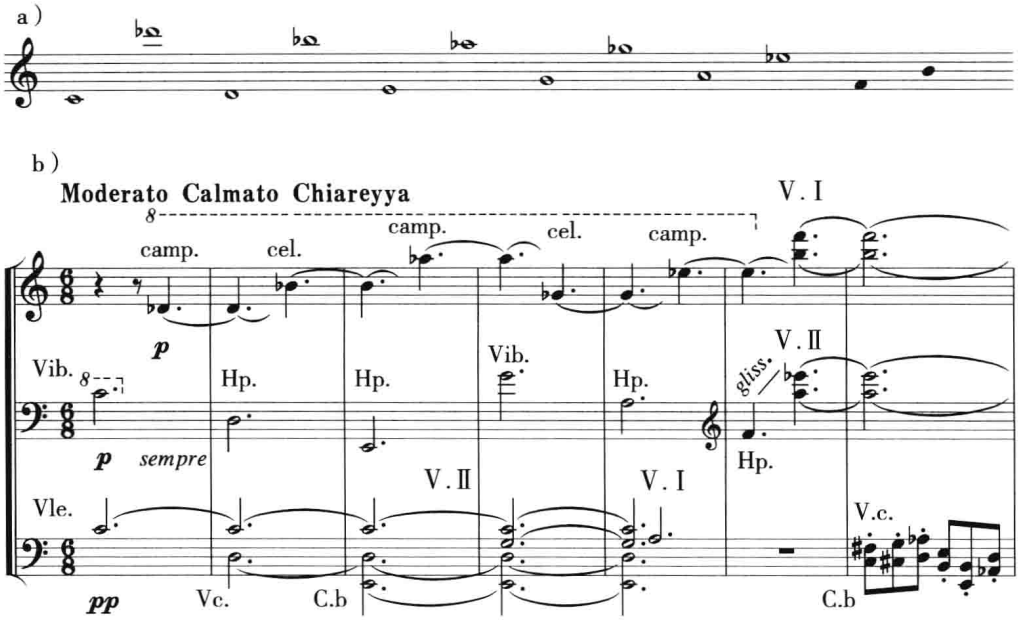
陈铭志《钢琴小品八首》之六



以上各例的五声性序列都是横向拼接式的，王震亚在其《繁星颂》及《儿童钢琴曲四首》中则用了纵向重叠式的五声性序列。下例是在《繁星颂》中的运用情况：

① 参见郑英烈对此例的分析（人民音乐出版社编辑出版的《和声的民族风格与现代技法》第608页）。

例 16-4



上例 a 是序列原型，下方白符头为上行的 C 宫系五声音阶，上方白符头为下行的 ♭G 宫系五声音阶，音阶各音交替出现，两个宫音为三全音关系；两个调外音（黑符头）置于序列的末尾。这个序列相邻各音之间没有完全协和音程，如依次运用序列中的音，不可能构成五声音阶，但“若将前 10 个音中单数的音及双数的音分别用作横向线条及竖向和声，则五声音阶性能非常突出”。[①]在《繁星颂》开始时（见 b）即作了如此的安排：前五小节以颤音琴（Vib.）与竖琴（Hp.）为一组交互奏出 C 宫系五声音阶，加弱音器的弦乐在低八度上予以重复支持，其时构成了五声纵合性的五音和弦；以钟琴（camp.）和钢片琴（cel.）为另一组则在高音区奏出♭G 宫系五声音阶，在节奏、音区及音色上与低音区组相区别，既突出了各自五声音阶的完整性，又在总体上保持着十二音序列音乐的特点。作者希望以此“表现出一种闪烁疏落而且安静悠远的意境”。[②]

二、采用五声性的四音列或三音列来构成十二音序列

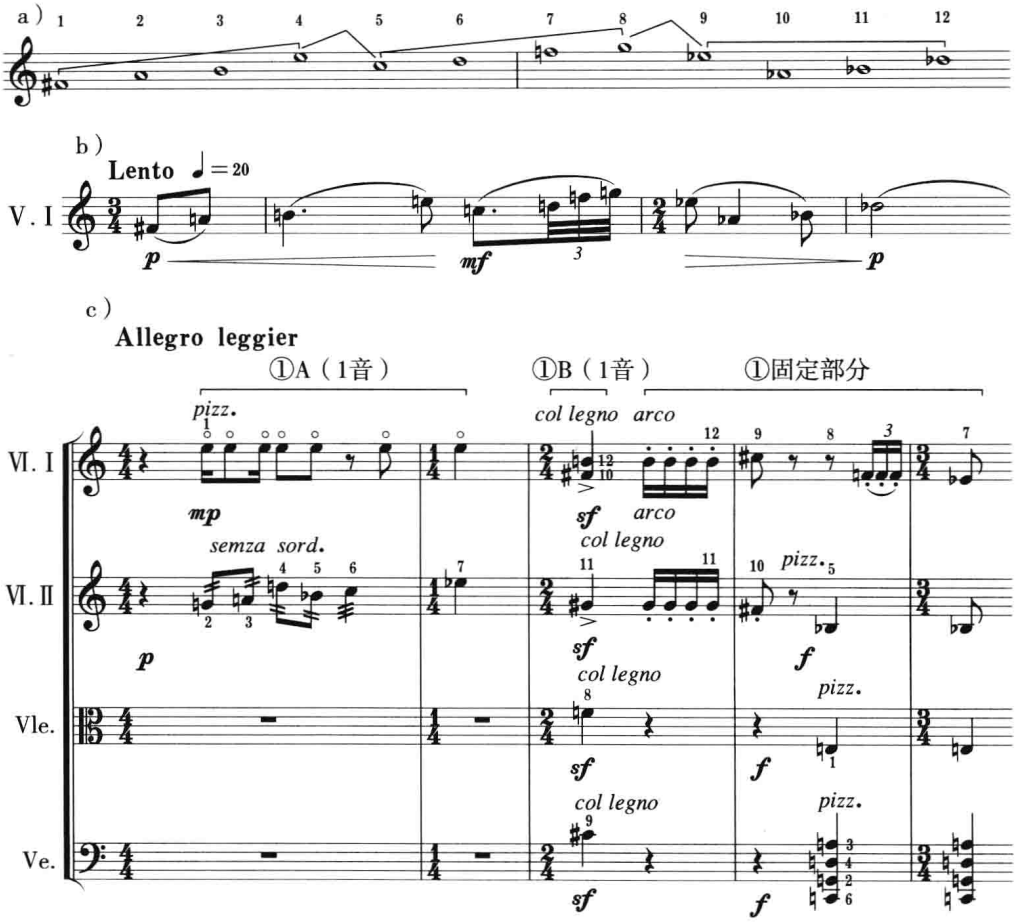
这种序列编排方法的原则与上一种相似，但采用四音列的构成三个不同宫系的四音截段，而采用三音列的则构成四个不同宫系的三音截段。下例选自罗忠镕的《第

① 王震亚：《民族音阶在现代音乐创作中的延伸》，《中国音乐学》1990年第2期，第58页。

② 同①，第63页。

二弦乐四重奏》，其十二音序列即由三个四音列构成：

例 16-5



上例 a 为序列原型；b 为全曲“引子”的开始乐句；c 为第四乐章的开始部分。

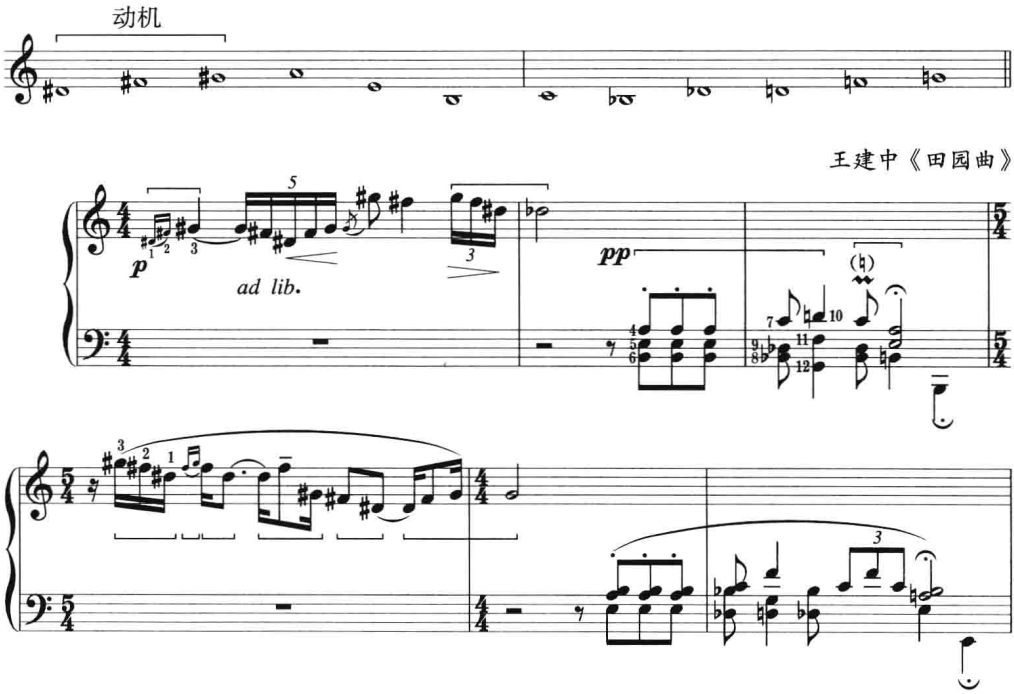
序列原型中的三个四音列可分别归属 D（A）、F（♭B）、♭D（♭G）宫调系统，各四音截段之间保持五声性特点，无半音与三全音关系，这种不同宫系四音列的音调特点，在“引子”开始时由第一小提琴奏出的曲调中呈现得很清楚。这又是一个对称序列，即后面的六音组是前六音组的移位反逆型（retroprade inversion）。从这个角度讲，也可将序列原型视为由四个三音列拼接而成，四个三音截段则可分别归属 D（A）、C、♭E、♭D（♭G）等不同的宫调系统。

这个四重奏的第四乐章名为“鱼合八”，其节奏、音色也按苏南吹打《十番锣鼓》中的“鱼合八”序列样式写作而成。这说明这部作品除了音高序列之外，还同时运用了节奏与音色序列。上例为节奏型的第一个单元，由 A（7 音，4 拍）+B（1 音，1 拍）+

固定节奏部分构成。在音高组织上，A、B 部分采用了序列原型的移位形式（移低大二度）；固定节奏部分基本上是序列的逆行（见谱中序号）。纵横向统一于同一序列。

下例选自王建中《钢琴曲五首》中的第一首《田园曲》：

例 16–6

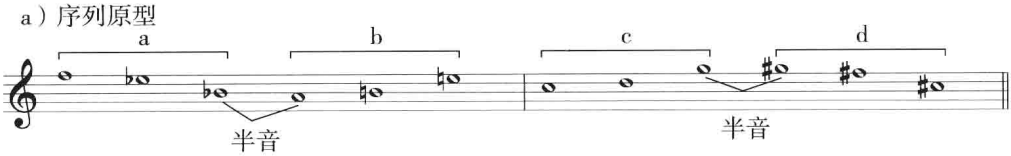


上例第一行为序列原型，内中含有四个不同结构的三音组，依次可归属为 B(♯F)、G(D 或 A)、♭D、F(♭B)不同的宫调系统。后面两行是《田园曲》的第一乐句，在写作中，作者对序列材料作了自由的应用：强调了第一个三音组（小三度 + 大二度）的主导作用，赋予它以“动机”的意义，并以它的重复构成前两个乐句的五声性旋律（有着明显的♯g 羽或♯d 羽的调式感），另外的三个音组（4–12 号音）则作为后半乐句的和声材料。有意思的是，第一乐句和声层的上方声部也按动机的模式进行，构成了对旋律的移调呼应（有着 a 羽或 d 羽的调式感）。

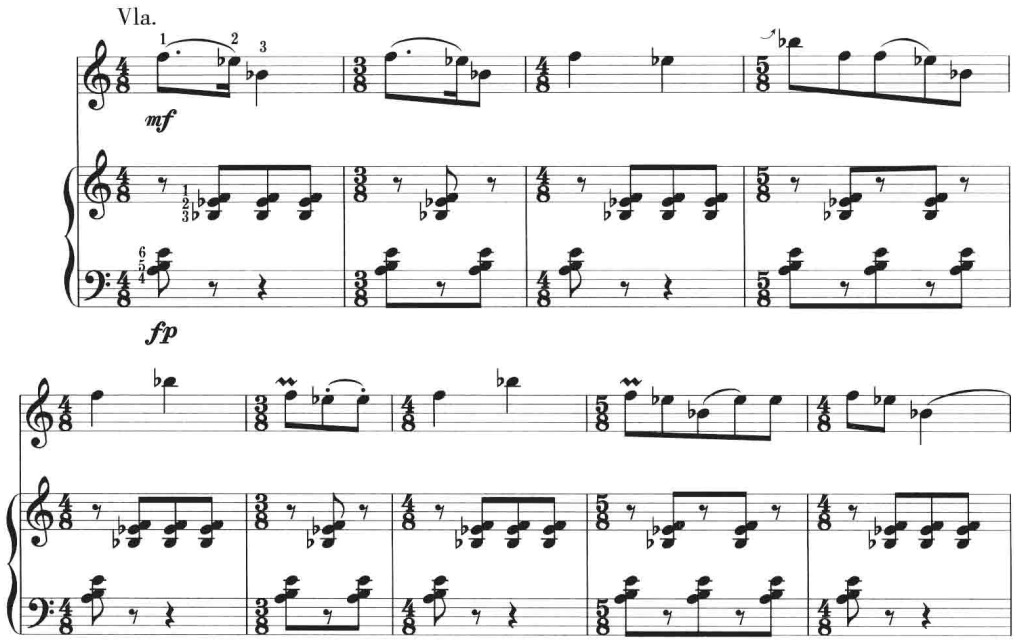
如果说上述在十二音序列中采用五声音阶或四音列、三音列的方法呈现了“五声性”音调一般特点的话，那么，采用特定音程结构的“三声腔”来构筑十二音序列的方法，则进一步突出了地方色彩。湖北的民间音调中广泛存在着各种不同音程结构的“三声腔”，其中，大二度 + 纯四度、小三度 + 大二度的形式就是很典型的“三声腔”结构。湖北的作曲家即把它们用在了十二音作品之中，下例选自周晋民的钢琴五重奏《扬歌与山鼓》：

例 16–7

a）序列原型



b）



上例的序列原型由四个大二度 + 纯四度的“三声腔”组成。“其中 a 与 b、c 与 d 两对音组互为倒影（移位），代表调性因素的五度框架相隔半音，序列前半截与后半截也互为倒影（移位）。”①

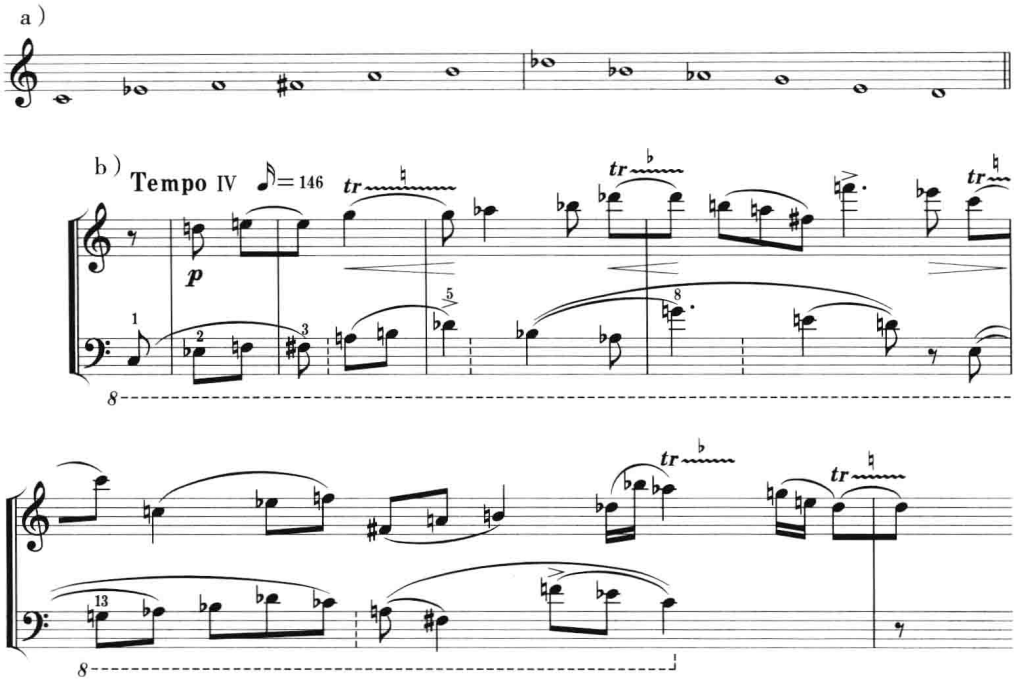
上例 b 选自该曲第二乐章第 16–24 小节，由中提琴演奏的主旋律，仅用序列中的第一个“三声腔”（音组 a）以各种节拍、节奏形式组合构成；伴奏部分的上层仍是音组 a，下层是音组 b，也就是说，这段音乐只用了序列前半截的材料。“虽然织体是传统的，听起来却相当‘现代’，这是由于两个不同宫系的‘三声腔’在纵向上互相重叠，构成了五声性的‘双调性’以及由于在横向上应用了有规律的$\frac{4}{8}+\frac{3}{8}+\frac{4}{8}+\frac{5}{8}$循环的交替拍子，使音乐律动复杂化的结果。”②

下例选自彭志敏的钢琴曲《风景系列·牧歌》：

① 郑英烈：《十二音技法在中国作品中的运用》，载《和声的民族风格与现代技法》第594页。

② 同①，第595页。

例 16–8



上例 a 为序列原型，由四个小三度 + 大二度的“三声腔”组成，后六音是前六音的倒影（移位）。b 是该曲第二段《牧歌》的开始部分，低音部用了音高序列的原型，高音部用了序列的逆行。《风景系列》中的各种音乐因素是用菲波那奇数列来控制的，它们包括：节拍序列、单位拍变换、节奏重音位置、休止序列、力度序列、速度序列、音高序列设计、序列运用方式、和声构造、和声进行、结构点上的不同因素配合以及全曲的整体结构布局。例中的数字标明低音部以八分音符为单位按菲波那奇数列增长，高音部按此数列晚一个八分音符时值进入。可以看出，“虽然许多音乐因素被精密控制，由于音高序列中有了‘三声腔’，听起来并不陌生，还有民族风味，和《牧歌》的标题吻合不悖”。[①]

把五声音阶或五声性的四音列、三音列运用于十二音音乐中的方法，除了在序列音乐中得到广泛运用之外，在其他非序列性的十二音作品中也可以运用。曾在第七章中例举过的高为杰的钢琴独奏曲《秋野》[②]，其引子开始时呈示的三个音乐材料中，前两个就是由五声性的四音列构成的（例 7–11）。

① 王震亚：《民族音阶在现代音乐创作中的延伸》，《中国音乐学》1990年第2期，第67页。

② 作者高为杰称《秋野》的创作技法为“十二音场集合技法”（《音乐创作》1987年第4期第33页）。

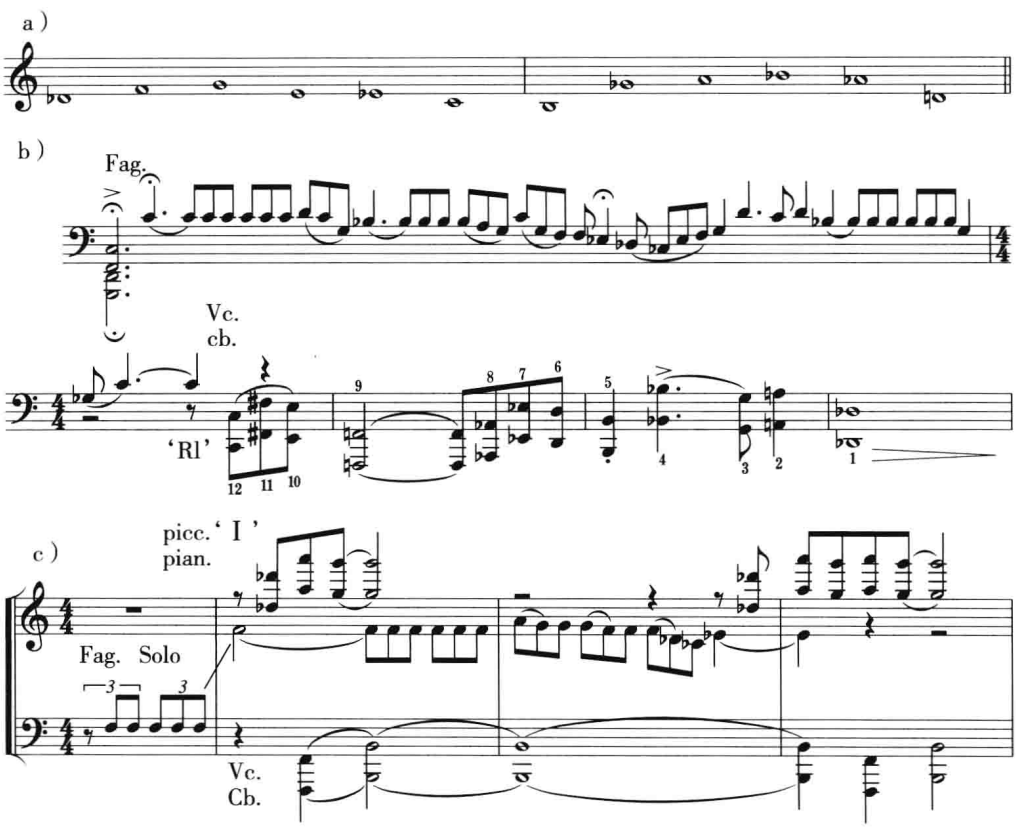
第二节　“五声性”与“十二音”纵向结合的方法

将五声调式的特点与十二音技法作纵向结合的方法，也为不少作曲家所采用。从音乐材料上说，所结合的无非是二者的横向线条（旋律），或是二者中的横向线条与纵向和声。具体的结合方式大致有如下三种：

一、五声性旋律与十二音旋律作纵向的复调化结合

这是两种性质完全不同的（调性的与无调性的）旋律的结合，多出于某种音乐表现上的需要而采用。譬如，王西麟在交响组曲《太行山印象》第四乐章“残碑”中，将模仿戏曲哭腔的五声性旋律与十二音序列的无调性旋律先作横向的并置，后作纵向的重叠构成复调，把“悲”、“壮”的情感融合在一起：

例 16–9



上例 a 是“残碑”的序列原型，其中，第 7、8 号与第 11、12 号为直接的三全音，第 1、3 号为间接的三全音，这说明此序列是以三全音为其特征音程的。

b 的散板部分是吸收了山西戏曲风格写成的哭腔旋律，由大管奏出，运用了Ⅲ类 C 徵调式，中间曾短暂地离调至♭C，最后由降五级音进入主音结束这段旋律；接下来 $\frac{4}{4}$ 拍子的部分，由大提琴与低音提琴奏出八度的、低沉而有力的序列旋律（倒影逆行）。哭腔旋律虽是有调性的，但经离调及降五音等半音化的处理之后，与序列旋律的风格相接近，感情由“悲”而“壮”，转换得颇为自然。

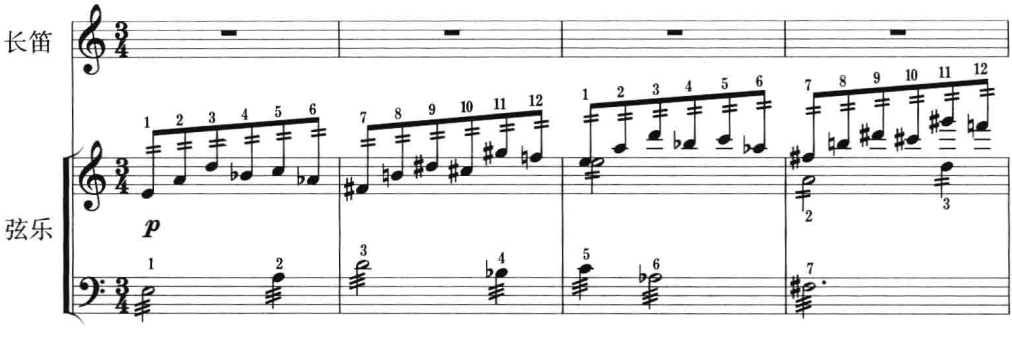
c 是哭腔旋律与序列旋律的纵向结合：中层由大管奏出的哭腔旋律仍沿用着三连音节奏，调中心由 F 转向♭E。上下两层是序列的材料，上层由短笛和钢琴奏出的倒影旋律只用了前三个音（其中前两个为三全音），与哭腔旋律构成复调；下层作为低音背景，由大提琴和低音提琴重复奏出的序列中具有很高紧张度的特征音程——三全音。从技法上说，这段音乐将“有调”与“无调”作了纵横向的自然结合；从表现上说，则将“悲”、“壮”之情完全地融合起来，具有很强的感染力。[①]

二、五声性旋律与十二音和声的结合

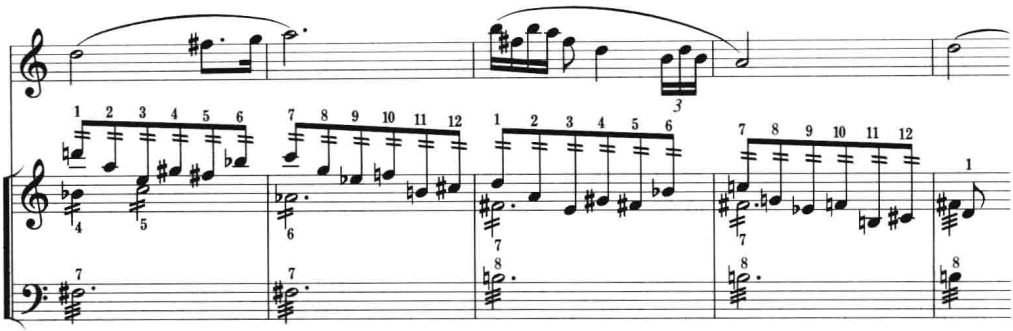
五声性旋律与序列十二音或自由十二音的和声相结合，既可保持旋律的五声性特点，又可丰富和声的表现力。如下例：

例 16–10

彭　南《毛风细雨》



① 参见郑英烈对此例的分析（人民音乐出版社编辑出版的《和声的民族风格与现代技法》第602页）。

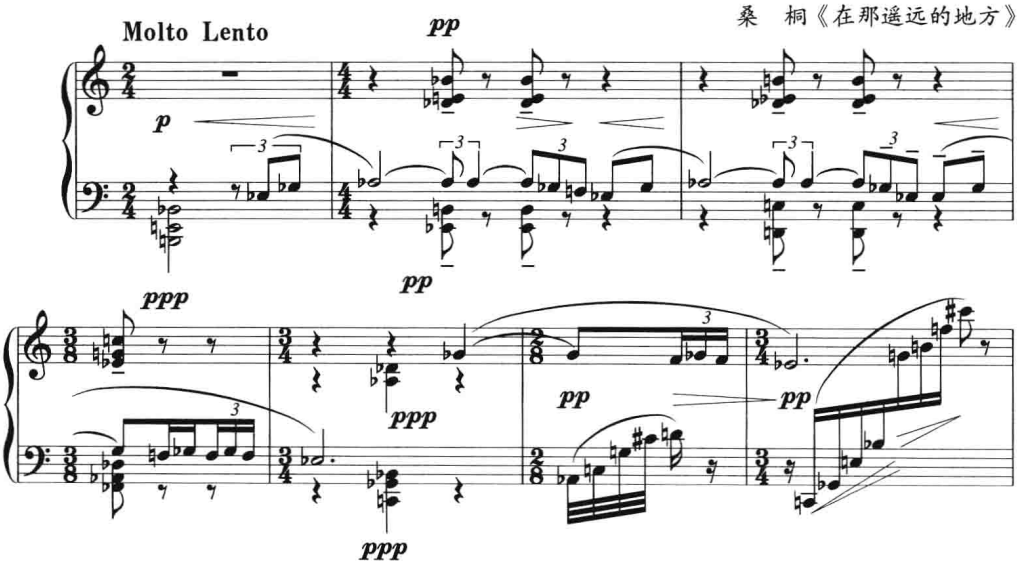


上例长笛在中低音区奏出 D 宫系的五声性旋律，弦乐各声部用颤弓演奏由同一个十二音序列变化组合而成的和声作为伴奏。这个序列由四个不同宫系、不同结构的五声性三音列所组成：第一个三音组中因没有大三度音程，或可归为 C 宫，也可视作 G 宫或 D 宫系统，后三个音组中都有大三度音程，因而宫系明确，可分别归属♭A、B 与♯C 宫系。高音部前 4 小节是序列的原型及其高八度重复，后 4 小节是序列的倒影及其低八度重复；中、低音声部则用了序列原型的前 7（8）个音，并且以不同的节拍节奏形式呈现，使纵向三声部之间结合成不同的和音。有意思的是，为了让和声与旋律的结合更为紧密，因而在纵向的不少强拍位置上有意构成 D 宫系的自然和弦，使这段音乐的调性因素得到了更明确的显现。

将五声性旋律与自由的十二音和声相结合的方法，早在 20 世纪 40 年代就有中国作曲家尝试运用，桑桐作于 1947 年的钢琴独奏曲《在那遥远的地方》，即是这样的一首有调性旋律与无调性和声纵向结合的作品：

例 16–11

桑　桐《在那遥远的地方》

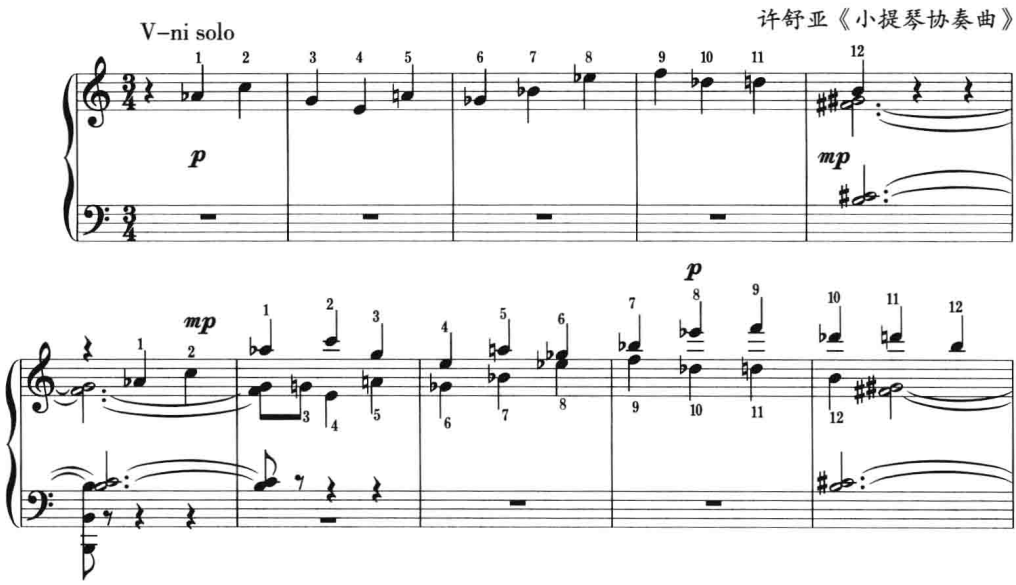


上例是这首作品的开始部分,同名歌曲的主题在左手的中音区呈示,调性明确,为♭a 羽调,此例只引了主题的上句,半终止在角音上。和声是无调性的,其语汇丰富,如第 1 小节由纯四度叠加三全音组成的三音和弦;第 3 小节由下方小七度音程与上方和音中增六度音程(二者音数相等)框架的叠合;第 4 小节两个相距大七度的同结构和弦的复合等等。声部进行平稳,多为半音进行,和声组成音尽可能地与旋律音不相重合,十二音较为平衡地使用,以保持和声本身的自由十二音无调性特点。但在节奏安排方面,和声部分以短促的节奏形式插在旋律的长时值音符上,这就突出了五声性旋律在乐曲中的主导地位。"这部作品是作曲家为探索五声性旋律的和声方法所作的长期努力的一个部分。积极扩大调式和声表现范围的艺术目的是支配作者和声方法的一个重要因素。"①

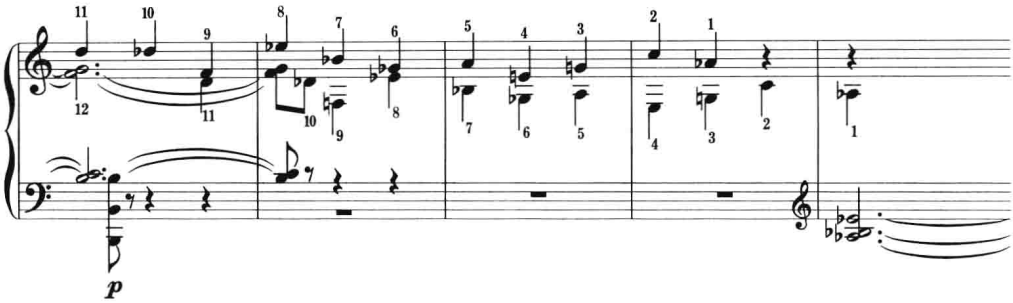
三、十二音旋律与五声性和声的结合

这种方法与上一种方法刚好相反,它以无调性的十二音组成旋律,和声配置上采用有调性的五声性和弦。如下例:

例 16–12



① 王安国:《我国当代音乐作品的和声创新问题》,载《和声的民族风格与现代技法》第664页。



这是该曲的副部主题，开始的 5 小节是序列的原型呈示，中间的 5 小节是序列原型的二部卡农，后面的 5 小节则是序列逆行的二部卡农。在序列的每次进行过程中均不配置和声，只有当一个序列结束时（第 5、10、15 小节）才配置一个五声性和弦：前两个为建立在 B 音上的五度四音列式变位和弦；后一个为建立在♭A 音上的四五度式变位和弦。由于这三个和弦都以各次序列的终结音（即 B 和♭A）为其根音并构成五度框架，因此，这三处终结音及其和弦都具有某种临时调中心的意义。但是，就其整体效果来看，这一点点调性因素远不能与十二音序列的无调性因素相抗衡，二者纵向结合之后所突出的依然是音乐的无调性，这不仅是由于和声的份量太少，而更重要的是由于旋律在音乐作品中常占据着主导地位的缘故。

练习十六

一、思考题

1. 五声性十二音序列是根据什么原则构成的？在调性表现上有什么特点？常用的是哪几种构成方法？

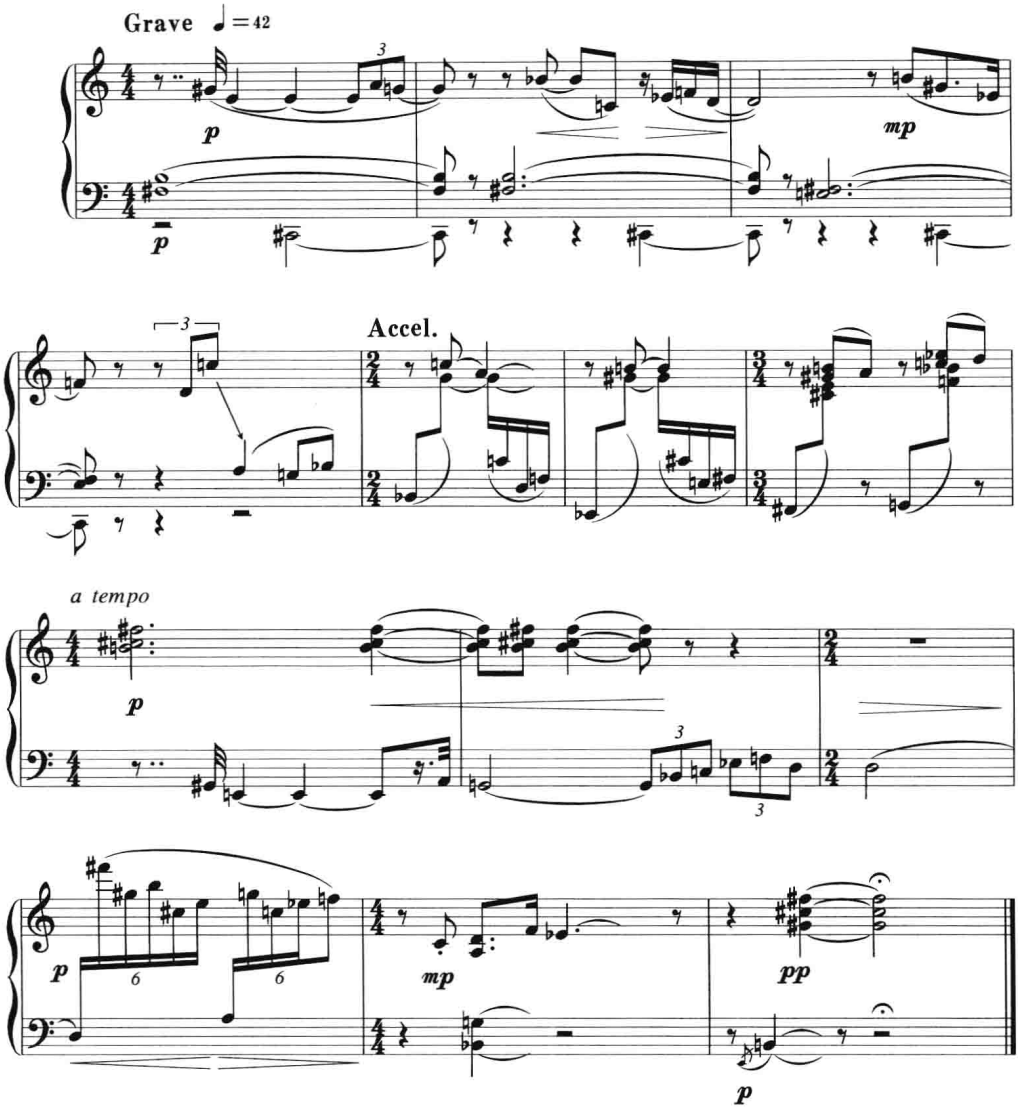
2. 将“五声性”与十二音技法作纵向结合的具体方法有哪几种？各有什么特点？

3. 十二音音乐的和声写作有什么规律？

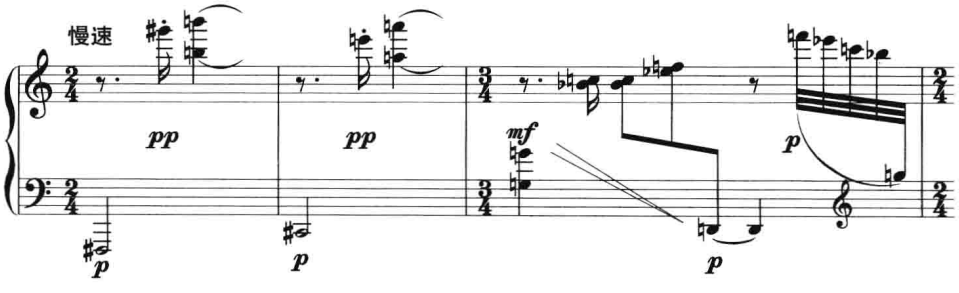
二、分析题

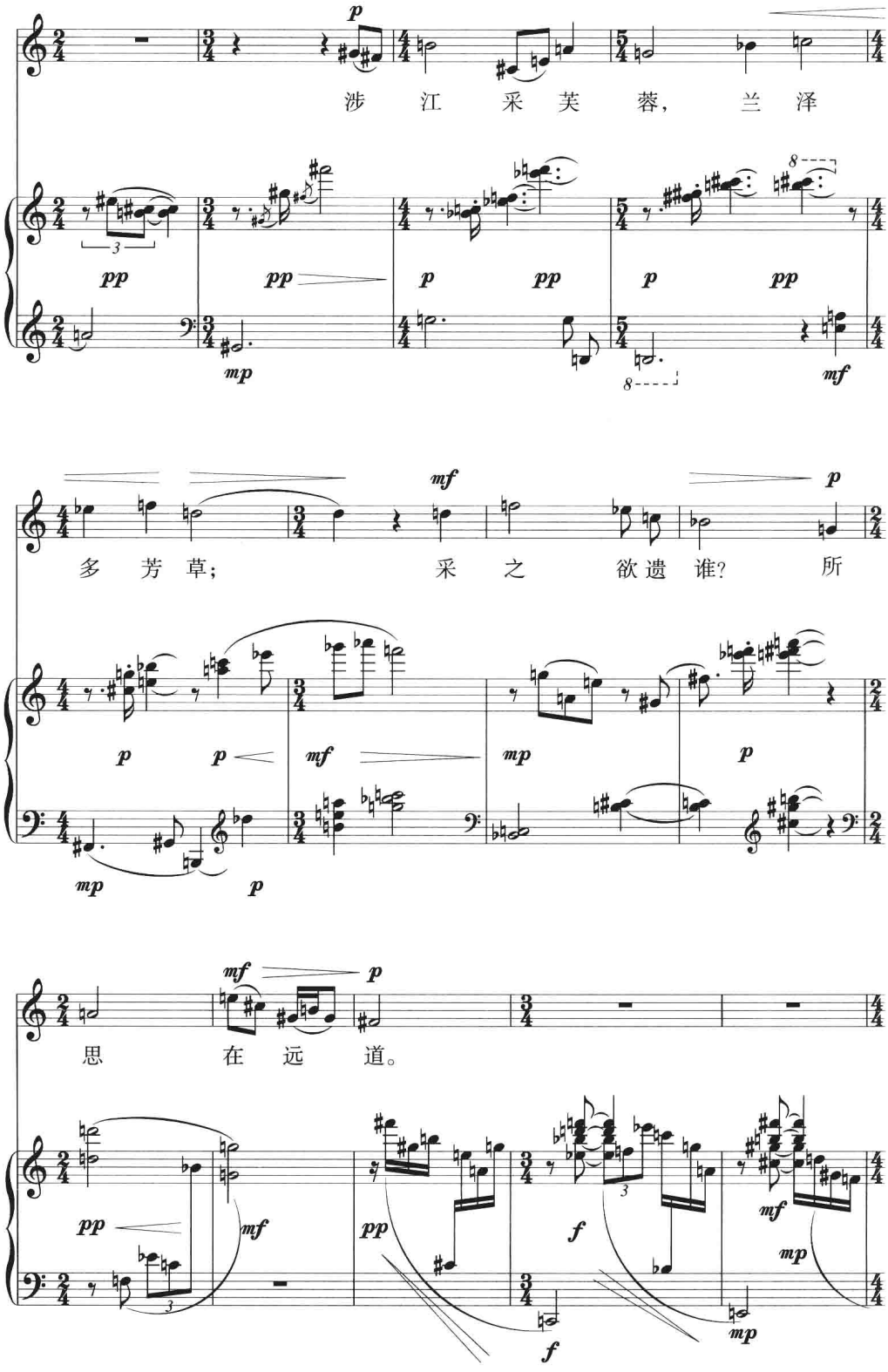
分析下面两首以同一序列为主题材料的音乐作品，分别从音调、节奏、结构、和声及意趣等方面进行对照：

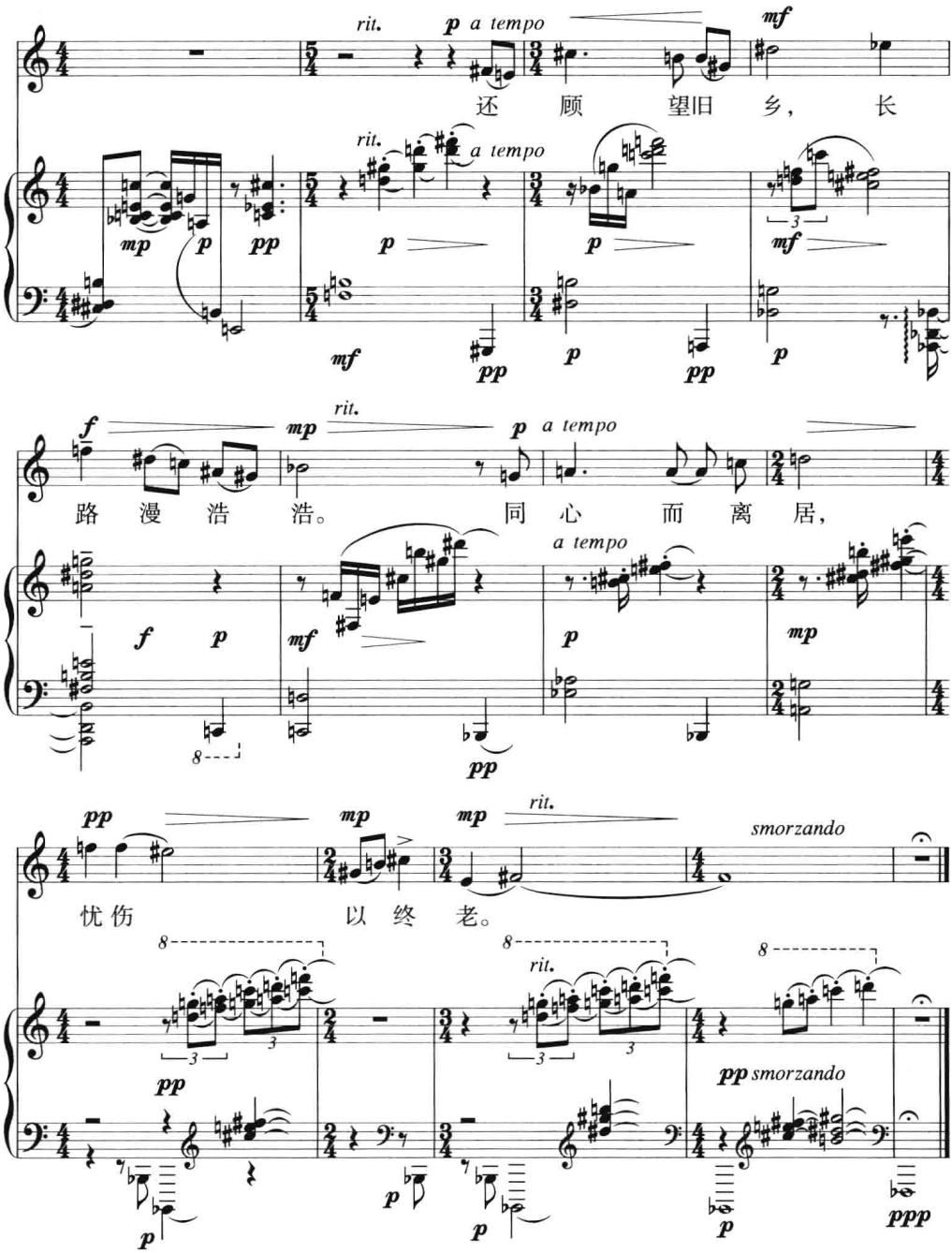
1. 陈铭志:《钢琴小品八首》之第一首《田园曲》



2. 罗忠镕:《涉江采芙蓉》(《古诗十九首之一》)




p
涉 江 采 芙 蓉， 兰 泽
pp
pp
p
pp
p
pp
mp
mf
mf
p
多 芳 草； 采 之 欲 遗 谁？ 所
p
p
mf
mp
p
mp
p
mf
p
思 在 远 道。
pp
mf
pp
f
mf
mp
f
mp



三、写作题

1. 编排 3–4 个运用不同方法构成的五声性十二音序列。

2. 以其中的一个序列为原型写作一首钢琴小品。

3. 运用五声性十二音序列，为自选的歌词写作一首艺术歌曲。

中国五声性调式和声写作教程

定价：48.00元

ISBN 978-7-103-04572-5

9 787103 045725 >